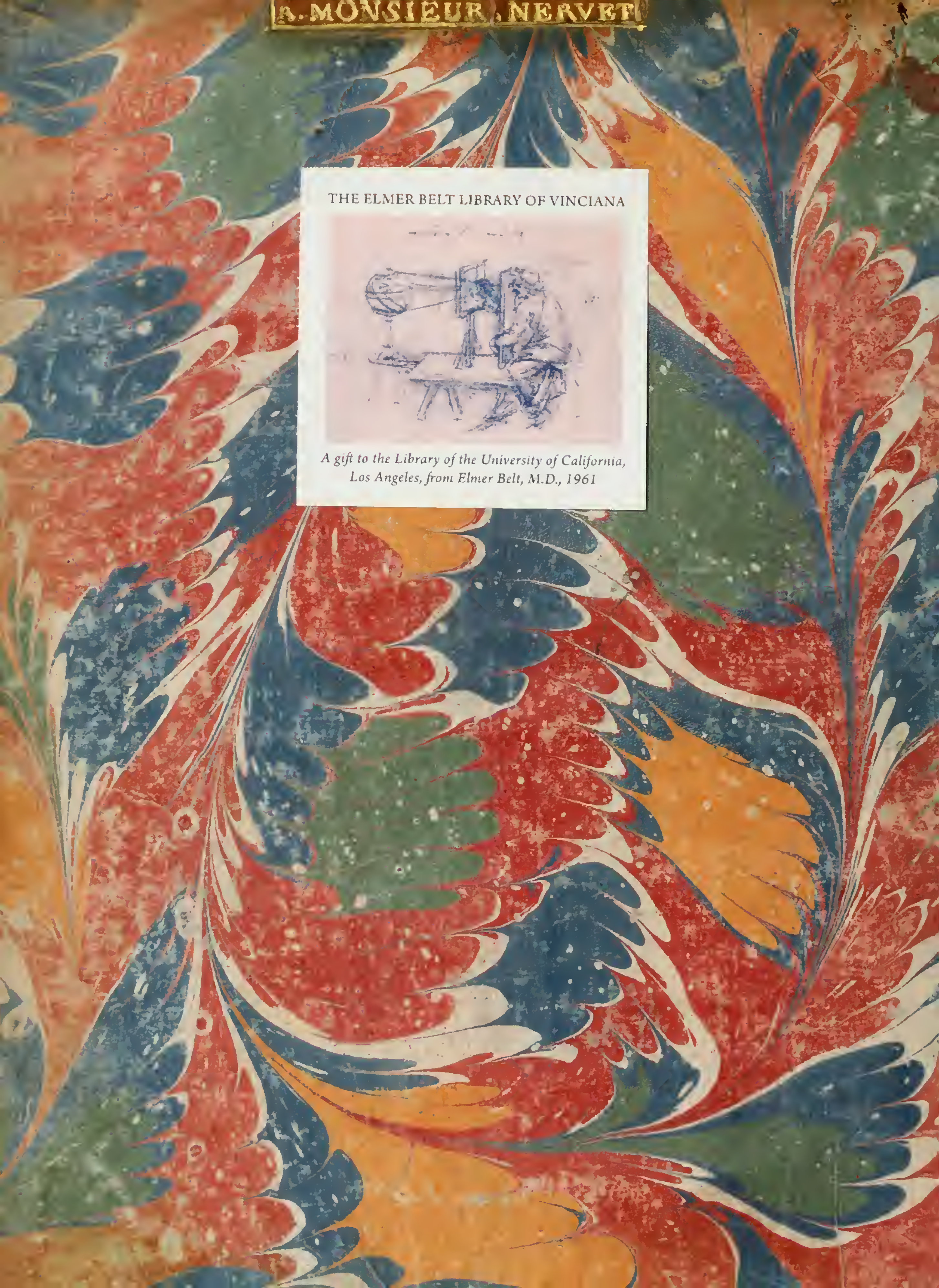



A. MONSIEUR NERVET



Armes de René-Nicolas-Charles-Augustin

DE MAUPEOU

Premier Président au Parlement

de PARIS

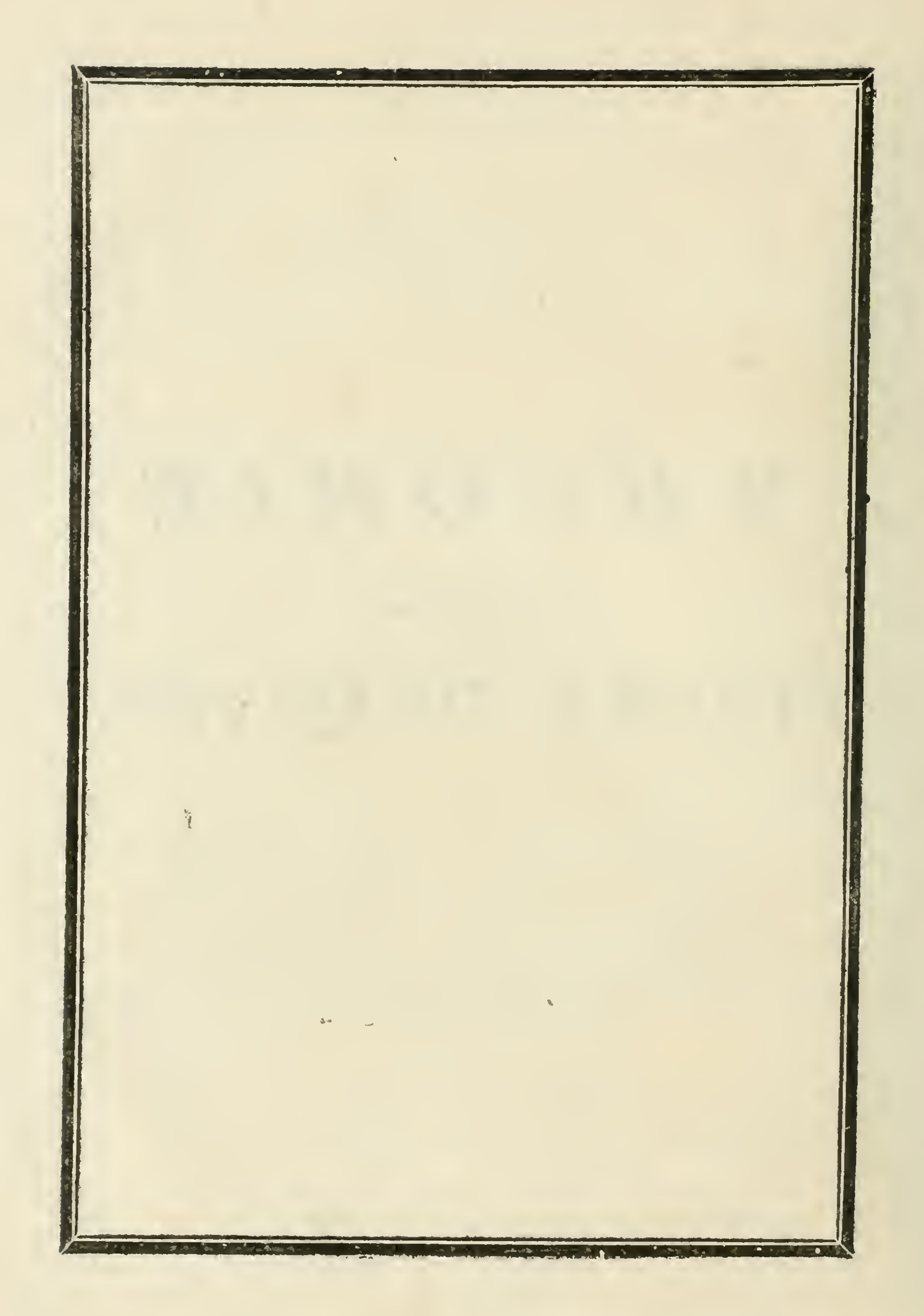
Maupeou était garde des Sceaux et chancelier

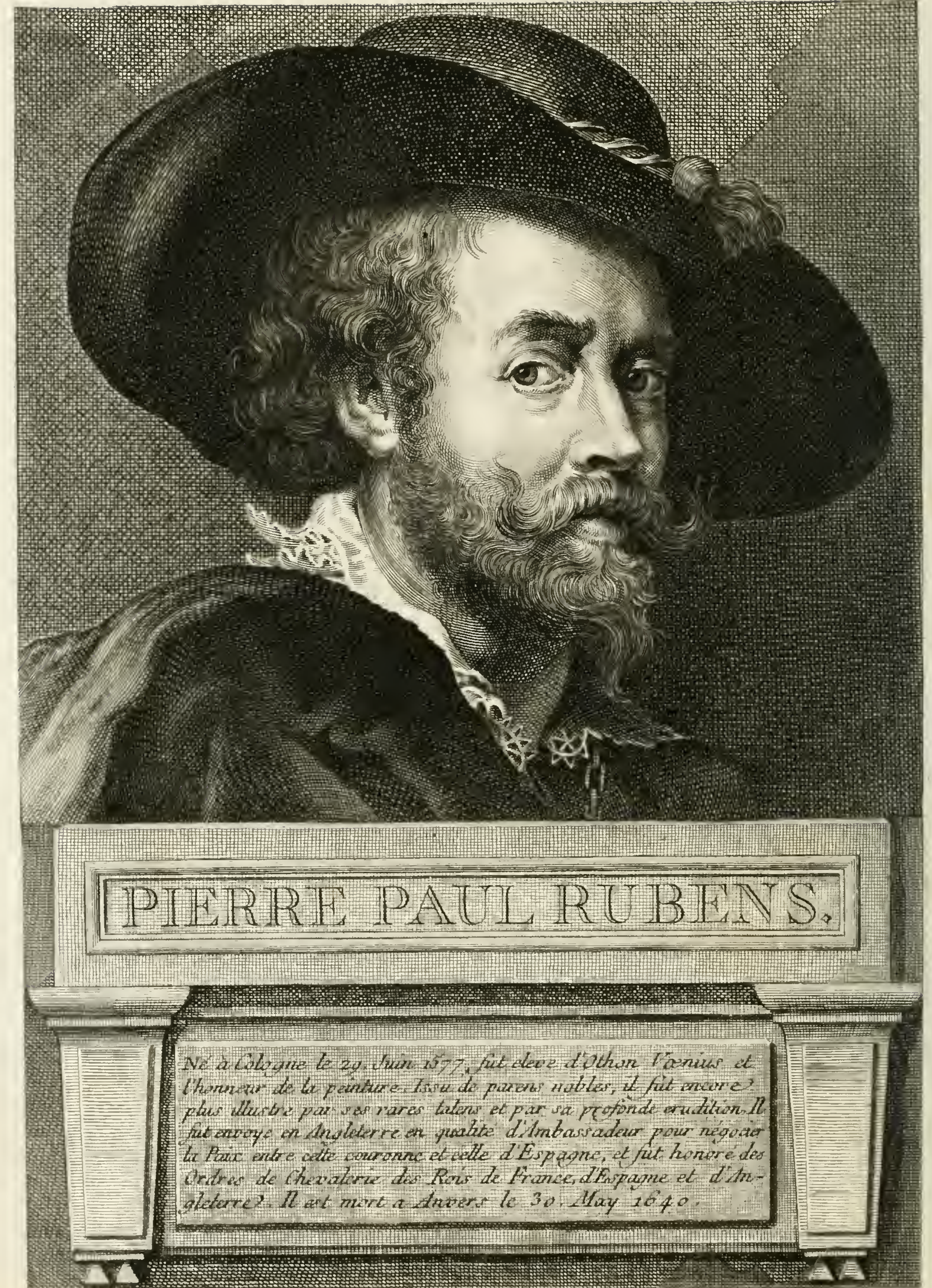
de France [illegible] ne fut publié en [illegible].

THÉORIE

DE LA

FIGURE HUMAINE.





P P. Rubens delin. — Pet. Aveline Sculp.

THÉORIE

DE LA FIGURE HUMAINE,

CONSIDÉRÉE DANS SES PRINCIPES,

SOIT EN REPOS OU EN MOUVEMENT.

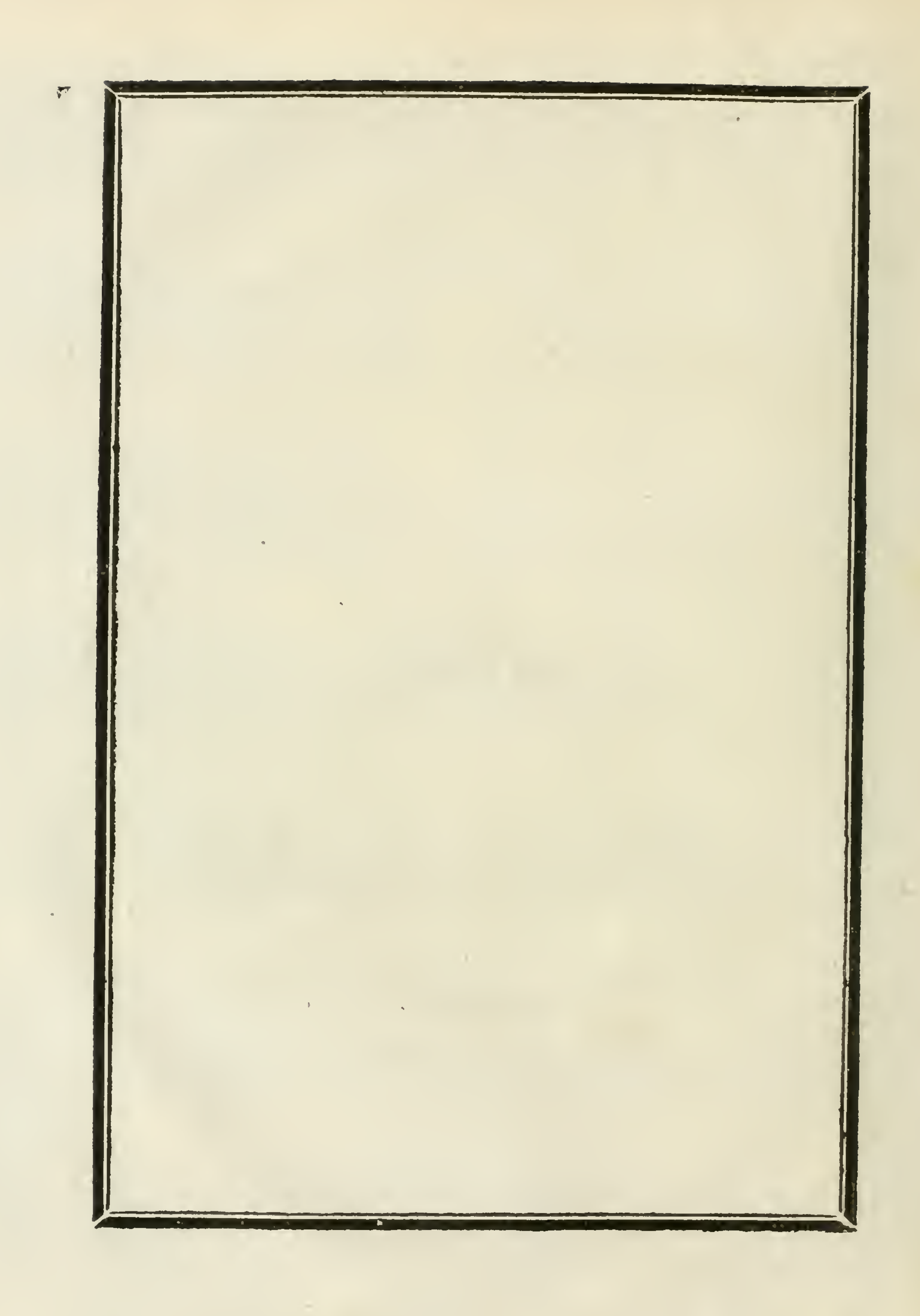
Ouvrage traduit du latin de PIERRE-PAUL RUBENS, avec XLIV Planches gravées par *Pierre Aveline*, d'après les deſſeins de ce célebre Artiſte.

Quæ compoſitio membrorum, quæ conformatio lineamentorum, quæ figura, quæ ſpecies, humanâ poteſt eſſe pulchrior? Omnium animantium formam vincit hominis figura. Cicero, de naturâ Deorum, lib. I.



A PARIS, RUE DAUPHINE,
Chez CHARLES-ANTOINE JOMBERT, Pere, Libraire de l'Artillerie & du Génie.

M. DCC. LXXIII.
AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROI.



AVERTISSEMENT
DU LIBRAIRE.

La traduction de cet ouvrage de Rubens sur les proportions de la figure humaine, que je présente au Public, doit son existence à l'achat que j'ai fait à la vente du sieur Huquier, vers la fin de l'année derniere, des planches de cuivre gravées d'après les desseins tracés de la main de Rubens pour l'intelligence de son manuscrit. Aux épreuves de ces planches étoit jointe une copie du discours en latin, avec sa traduction en françois; mais elle étoit si mal faite, si pleine de contre-sens, & si peu conforme à l'original, qu'il m'a fallu y renoncer, & me déterminer à en faire moi-même une nouvelle traduction d'après le texte de Rubens.

On sera peut-être étonné que cet ouvrage qui a fait tant de bruit parmi les amateurs, & qui étoit attendu depuis long-tems par les artistes avec une espece d'impatience, réponde si peu à la haute idée que l'on en avoit conçue, & à la grande réputation de son Auteur, qui étoit savant & très-versé dans les lettres, & qui possédoit supérieurement le talent de la peinture. Mais on doit faire attention que ce manuscrit n'a jamais été composé par Rubens dans l'intention de lui faire voir le jour; c'étoit seulement un *répertoire* dans lequel il

couchoit par écrit, pour ſa propre inſtruction, les préceptes & les connoiſſances qu'il puiſoit, ſoit dans la nature, ſoit dans les différens Auteurs dont il faiſoit la lecture, pour orner ſa mémoire de ce qu'il y trouvoit de plus remarquable.

Cependant, comme tout ce qui vient d'un grand artiſte doit être précieux pour ceux qui ſuivent la même carriere, je me ſuis déterminé à faire part au Public de ces fragmens des études de Rubens, tels que je les ai trouvés dans ſon manuſcrit. J'en ai ſeulement retranché deux chapitres de principes cabaliſtiques; l'un ſur les propriétés des nombres appliqués aux opérations de la chymie; l'autre ſur la formation primitive de l'homme créé d'abord hermaphrodite, puis diviſé en deux ſexes; ſur le mariage du ſoleil avec la lune; & autres rêveries tirées de la philoſophie hermétique, qui m'ont paru inintelligibles & ſans ſuite, & qui ſont d'ailleurs auſſi étrangeres au ſujet principal, qu'inutiles & abſurdes.

Au reſte, Rubens n'eſt pas le ſeul grand artiſte qui ſe ſoit aviſé d'allier les principes du deſſein avec les myſteres de la chymie & les rêveries de l'aſtrologie judiciaire. Le ſubtil Cardan, Albert Durer, & Jean-Paul Lomazze, qui ont écrit ſur les proportions de la figure humaine, ainſi que Vincent Scamozzi, & Juſte Aurele Meyſſonier, dans leur idée d'une architecture

universelle, sont tombés dans les mêmes écarts, & se sont pareillement égarés dans le labyrinthe obscur des termes de la chymie & de la philosophie spagyrique mêlés avec ceux du dessein. Nous n'en donnerons pour preuve que les trois extraits suivans du Traité des Proportions de Jean-Paul Lomazze, traduit de l'Italien par Hilaire Pader, Peintre Tolosain, *in-folio* imprimé à Toulouse en 1649.

« Ces grandes proportions harmoniques que Lomazze fait trouver dans le corps humain par les » nombres & les tons de la musique, témoignent la » parfaite symmétrie de ce petit monde; c'est pourquoi » l'homme est dit le plus parfait œuvre de la nature, » l'image du Créateur, & le Roi des animaux, qui » contient dedans soi les quatre élémens. De sorte que » non-seulement la musique y trouve la division de » ses tons, la géométrie ses points, lignes, & figures, » mais de surcroît l'astrologie y trouve ses astres, la » philosophie sa matiere & sa forme, & la chymie la » différence de ses vaisseaux & fourneaux. Et ne t'étonnes pas si je mêle ici la chymie, car je t'assure » que si tu n'est spagyrique, tu ne deviendras pas excellent Peintre ». *Discours de Pader, à la fin du chapitre VI, page 22 du livre cité ci-dessus.*

« De plus, les navires, barques, galeres, & semblables, sont tirés du corps humain, à l'exemple de

» l'arche de Noé : parce qu'il eſt dit que Dieu même » enſeigna de fabriquer l'arche à Noé, comme celui » qui avoit ſagement bâti la machine du monde, toutes » les perfections de laquelle il avoit épiloguées au plus » haut degré en l'homme, d'où l'un eſt dit grand & » l'autre petit monde. C'eſt pourquoi ceux qui ont » meſuré ce petit monde, ont diviſé le corps en ſix » pieds, & le pied en dix degrés, & le degré en cinq » minutes, qui firent le nombre de ſoixante degrés, ou » de trois cent minutes, auxquelles ils parangonnerent » autant de coudées géométriques, par leſquelles l'ar- » che de Noé fut décrite par Moyſe. Car comme le » corps humain a trois cent minutes de long, cin- » quante de large, & trente de haut, ainſi l'arche fut » de trois cent coudées de long, cinquante de large, » & trente de hauteur ». *J.P. Lomazze, de la proportion, chap. XXX, page* 83, *même édition.*

« La regle des proportions a été obſervée par les » plus excellens & illuſtres Peintres qui ont été la » ſplendeur & la lumiere de notre tems, & ont enſuivi » & emporté l'excellence des proportions des ſept » gouverneurs du monde, entre leſquels le premier, » ſans exception, a été Michel Ange Buonarotte ; & » après lui, le prix de former les corps vénériens, c'eſt- » à-dire par la proportion de Vénus, fut donné au » grand Peintre Raphaël Sancio d'Urbin : des ſolaires,

» à Léonard de Vinci, Florentin : des Martials, à Poli-» dore de Caravagge : des Mercurials, à André Man-» teigne, Mantouan : des lunaires, à Titian Veccelli, » de Cadore : & en dernier lieu des jovials, à Gaudens » Ferrare de Valdusie, Milanois ». *Ibid. chap. XXXI, page* 88.

On ne peut mieux terminer cet Avertissement que par l'extrait suivant de la Préface mise à la tête de l'école d'Uranie, par M. de Querlon, Auteur très-estimé & très-connu par les excellens ouvrages périodiques dont il enrichit depuis long-tems la république des lettres : cet extrait prouve évidemment que l'ouvrage que l'on donne aujourd'hui au Public est connu & desiré depuis long-tems par les amateurs & les artistes, comme on l'a remarqué ci-devant.

« Rubens, génie si poétique, & de plus éleve d'*Otto* » *Vænius*, qui avoit tant de goût pour la poésie, a » laissé un monument des études qu'il avoit faites d'a-» près les poëtes, dans un recueil où sont dessinées la » plupart des actions de l'homme, conformément aux » descriptions qu'en ont faites les anciens Auteurs. Il » contient une suite de morceaux extraits principale-» ment de Virgile, & qui sont comme autant de ta-» bleaux de combats, de naufrages, de jeux, & de » pompes : ce qu'il avoit ramassé tant pour son usage, » que pour comparer aux peintures de Raphaël & des

» autres maîtres qui avoient traité les mêmes ſujets.
» Il ſeroit à ſouhaiter que ce répertoire fût entre les
» mains de tous les Peintres; mais il vaudroit encore
» mieux que chacun, ſelon ſon genre & ſon goût, pût
» ſe former ſoi-même une pareille poétique. Rubens
» avoit ſi bien compris le beſoin que la plus riche ima-
» gination a d'être nourrie par la lecture, que même,
» en peignant, il ſe faiſoit lire ou des morceaux choiſis
» d'hiſtoire, ou quelques poéſies.

» Léonard de Vinci, long-tems avant Rubens,
» avoit fait des extraits à peu près ſemblables, où il
» puiſoit idées poétiques, ſujets de compoſition, ca-
» racteres, & tous les traits d'érudition qu'il faiſoit
» paſſer dans ſes tableaux». *Préface de l'Ecole d'Uranie, page xvj & ſuiv.*

Au reſte, on prie le Lecteur d'obſerver que ce n'eſt point ici un Traité élémentaire ſur le deſſein, dans lequel on ſe ſoit propoſé de développer tous les principes de cet art, mais que ce ſont des réflexions particulieres de Rubens ſur les différens caracteres du corps de l'homme & de la femme, occaſionnées par la lecture de Virgile, de Pline, & de quelques autres Auteurs anciens. Pour le dédommager de ce qui manque à cet ouvrage, on donne dans un ſecond volume, qui ſert de ſupplément à celui-ci, les principes du deſſein appliqués à la pratique, ſuivis d'une grande

quantité d'exemples de toutes les parties du corps humain, de diverſes figures d'Académies, & de beaucoup d'autres eſtampes d'après les meilleurs maîtres de notre Ecole Françoiſe moderne. Ces deux volumes paroîtront en même tems, & ſe vendront enſemble ou ſéparément, pour la commodité des Amateurs.



TABLE
DES CHAPITRES ET ARTICLES.

CHAPITRE PREMIER. *Des élémens de la figure humaine.* Page 1
Des trois especes d'hommes forts & robustes. 3
Du cercle & du globe. 6
Du triangle & de la pyramide. 7
CHAP. II. *De la composition de la figure humaine.* 9
Du rapport de la tête de l'homme avec celle de quelques animaux. 10
Explication de la planche I. ibid.
CHAP. III. *De la figure humaine considérée dans son repos.* 11
Des différentes statues antiques. 13
De la pondération. 16
CHAP. IV. *De la figure humaine considérée dans ses mouvemens.* 18
Application des principes du mouvement à des exemples. 19
Des figures qui portent quelque chose. 22
Des Athletes. 24
CHAP. V. *Des différentes especes de statues des anciens.* 28
Divers extraits de l'histoire naturelle de Pline, sur les statues des anciens. 35
De la maniere dont les anciens représentoient leurs Divinités. 41
Des colosses les plus célebres. 43
CHAP. VI. *Des statues d'enfans.* 47
CHAP. VII. *Des proportions de la femme.* 49
De la perfection des diverses parties du corps de la femme. 50

THÉORIE



THÉORIE
DE LA FIGURE HUMAINE.

CHAPITRE PREMIER.

Des élémens de la figure humaine.

ON peut réduire les élémens ou principes de la figure humaine, au cube, au cercle, & au triangle.

Pour former un cube, il faut commencer par décrire un quarré, lequel étant lui-même composé de quatre parties, est nécessairement engendré d'un nombre; car un est un, & demeure toujours un tant qu'il est seul: il peut alors être considéré comme un point. Deux, ou le nombre binaire, le plus petit des nombres qui expriment plusieurs unités, est

l'élément de la ligne. La ligne multipliée produit une ſuperficie : la plus ſimple de ces figures eſt le triangle, procédant du nombre ternaire. Il eſt compoſé de trois lignes droites, qui ſe joignent par leurs extrêmités. Le quarré vient enſuite : il a pour élémens quatre lignes droites également éloignées l'une de l'autre dans tous leurs points, & qui ſe touchent par les extrêmités. De cet aſſemblage naît le rectangle ſolide, appellé ſubſtance ou matiere. Car ayant poſé quatre points également diſtans l'un de l'autre, ſi on les joint l'un à l'autre par des lignes droites, ils produiſent la baſe du cube qui en ſupporte toutes les parties & les côtés diſpoſés à égale hauteur, par le moyen de quatre lignes élevées perpendiculairement ſur les angles de cette baſe. Or, le cube a ſix côtés égaux : un ſur lequel il ſe ſoutient : un autre côté en-deſſus oppoſé à la baſe : & quatre autres qui forment ſon contour : tel eſt un dé à jouer.

Ce cube ou quarré parfait eſt l'élément primitif (1) de tous les corps forts & vigoureux, tels que les Héros, les Athletes, & de tout ce qui doit exprimer de la ſimplicité, de la peſanteur, de la fermeté, & de la force ; car le cube a une baſe ſur laquelle il peut ſe ſoutenir ſans aucun ſecours étranger, & il conſerve un empire univerſel ſur le corps humain, ſur-tout dans le genre maſculin. Dans la femme, au contraire, la force de ſes angles eſt affoiblie & diminuée en forme de ſphere.

(1) *Ex cubo, ſive figurâ ab omni latere quadratâ, ſit omne maſculum, aut virile, & quidquid grave, forte, robuſtum, compactum, & athleticum eſt : & quidquid formæ quadrati detraxeris, amplitudini quoque peribit.* Quintil. Lib. I, cap. X.

Des trois eſpeces d'hommes forts & robuſtes.

Nous voyons, par les ſtatues antiques, que les Grecs diſtinguoient trois ſortes de corps forts & vigoureux. Nous avons un exemple de la premiere eſpece dans la ſtatue d'Hercule, ouvrage parfait dans tous ſes points, & qui caractériſe la plus grande force. Glycon, Athénien, eſt l'auteur de ce chef-d'œuvre de ſculpture qui ſe voit à Rome dans la cour du palais Farneſe. Comme la force de ce demi-dieu devoit ſurpaſſer tout ce qu'on peut imaginer de plus fort, le Sculpteur a employé dans cette figure ſurnaturelle ce qui déſigne le plus ce caractere dans le lion, le taureau, & même le cheval. C'eſt ce qu'on apperçoit clairement dans les cheveux d'Hercule, qui ont une reſſemblance parfaite avec la criniere du lion ou du taureau : il en eſt de même de preſque toute ſa tête qui tient du taureau : le front a quelque choſe du taureau & du lion : le chignon du col & ſon emmanchement ſur les épaules ſont charnues & pleins de muſcles comme ceux du taureau. *Voyez les planches I, II, III, & IV, & ſur-tout la pl. V.*

On voit encore à Rome, parmi les antiques, une autre ſtatue d'Hercule d'une taille plus élégante, & moins épaiſſe. Sa poitrine eſt plus élevée, ſes épaules ſont plus larges, ſes bras ſont plus alongés, ſes mains plus grandes ; les muſcles du ventre plus fermes & plus reſſerrés; la hanche eſt ſaillante ; ſes cuiſſes ſont d'une belle épaiſſeur & d'une forme irrépréhenſible, allant en diminuant juſqu'au bout du pied ; le talon un peu grand. Toutes les extrêmités des membres de cette figure

deviennent plus petites à meſure qu'elles s'éloignent du tronc, à l'imitation d'une pyramide qui eſt l'élément primitif des extrêmités du corps humain.

Dans cette même figure les muſcles ſont traités avec beaucoup d'art & d'élégance; ſemblables à de petites monticules qui s'élevent au milieu d'une vallée par leur ampleur & leur ſaillie, ils font voir la force du corps le plus vigoureux jointe à la beauté des formes & à l'obſervation exacte des regles preſcrites par les maîtres de l'art les plus expérimentés.

Les Ethiopiens, les Africains, & les Turcs tiennent en quelque maniere des proportions de cette ſtatue : non qu'ils aient la même force, mais leurs membres ſont à peu près ſemblables à ceux de cet Hercule. Ils ont, par exemple, la tête ronde, les cheveux crépus comme les poils du taureau, le col court & plein de muſcles, les épaules larges, &c. *Voyez les planches V & VI.*

Dans la ſeconde eſpece de corps robuſtes, les muſcles ne ſont pas ſi apparens, mais la figure eſt plus charnue; enſorte que les membres y paroiſſent preſque auſſi grands, les nerfs étant par-tout couverts de chair. L'antiquité nous en offre un exemple parfait dans la figure du Nil, & dans celle de l'Empereur Commode repréſenté ſous la figure d'Hercule; mais ſur-tout dans le Nil. Ces deux magnifiques ſtatues ſe voient à Rome, dans les jardins du Vatican.

La troiſieme eſpece de corps vigoureux eſt plus ſeche, les os en ſont plus grands, la tête plus longue; les bras, les cuiſſes, & les jambes ſont plus étendus; le ventre eſt plus plat & plus reſſerré; & la chair eſt tellement ten-

due par-tout le corps que les nerfs paroiffent, & que, femblables à des cordes, on les apperçoit de côté & d'autre fous la peau. Il ne faudroit pas cependant que cela fût porté à l'excès, ni que cela choquât l'élégance qu'il eft difficile d'y obferver, à caufe des proportions régulieres qu'on eft obligé de fuivre exactement : car pour peu qu'on les néglige, on tombe bientôt dans la difformité.

Nous avons un très-beau modele de cette forme élégante, à Rome, dans la ville Borghèfe : c'eft la ftatue du Gladiateur, qui tout à la fois porte le coup à fon adverfaire & qui fait fe garantir de celui qui le menace. Cette figure eft de Théophane, d'Ephefe : elle eft très-belle à voir de tous les côtés.

De ces trois efpeces différentes de proportions, on en peut former une infinité d'autres dont on voit de toutes parts des exemples antiques à Rome, dans les palais, les maifons des particuliers, les fauxbourgs, les vignes, les jardins, &c.

Il y a une autre forte de figure qui ne paroît pas fi convenable que celle d'Hercule pour les travaux qui demandent de la force, fans cependant avoir le défaut de paroître foible ; mais qui tient le milieu entre ces deux caracteres. On ne peut fe former aucune idée de la beauté & de la perfection de cette nature particuliere d'après la figure humaine ; les Peintres & les Sculpteurs ont, pour ainfi dire, créé ce genre de beauté fur les principes mêmes de leur art : c'eft le caractere que les anciens Payens donnoient à leur Jupiter, & que nos Artiftes modernes ont donné à Jéfus-Chrift. Quoique

ces figures puissent paroitre parfaites dans toutes leurs parties, elles sont cependant tellement disposées dans leur proportion, qu'on n'y reconnoît rien qui leur soit propre. On en voit quelques exemples antiques à Rome, tels que quelques statues de Jupiter & de Mercure, ainsi que celles d'Apollon & d'Antinoüs, dans les jardins du Vatican. On en trouve aussi un exemple moderne dans la figure du Christ qui se voit à Rome, dans le temple de la Minerve: ouvrage du célebre Michel-Ange Buonarotti. Voilà tout ce que j'avois à dire sur le cube.

Du cercle & du globe.

Le cercle est le second élément primitif du corps humain : il tire son origine de l'unité, c'est-à-dire, du point qui est son centre, lequel produit le cercle dans les superficies, & le globe dans les corps; l'unité & la simplicité constituent son existence. C'est de ce cercle ou du globe parfait que dérive tout ce qui regarde la femme, ou tout ce qui est rond, flexible, tortu, courbe, &c. (1), comme l'élévation du dos, l'épaisseur des parties supérieures du corps, telles que la poitrine & les épaules; & celle des parties inférieures, comme le ventre, les fesses, tout ce qui est charnu & musculeux, & tous les contours extérieurs & intérieurs, tant convexes que concaves. Le cercle contribue pareillement à

(1) *Ex circulo, sive globo perfecto, fit omne fœmineum ac muliebre, & quidquid carnosum, torosum, flexum, tortum, curvatum, & incurvum est. Hac formam ullam negat esse pulchriorem Plato.* Cicero, de naturâ Deorum, lib. I.

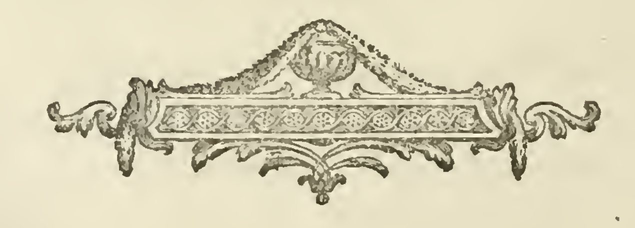
la formation des muſcles qui font mouvoir les ſourcils, & qui ſaillent ſur le front; à celle des nés aquilins; à la rondeur des yeux, ſans qu'il ſe trouve aucun muſcle tombant par-deſſus, ni aucun pli à la peau en cet endroit; à la barbe des machoires qui s'étend en largeur & qui forme un cercle autour de la face. La figure du cercle préſide auſſi au chignon du col, qui eſt très-charnu, ainſi qu'à l'emmanchement des épaules & à la tête entiere, au goſier ſous le menton, qui eſt charnu & entouré de barbe épaiſſe, & à une infinité d'autres parties qui ont le cercle pour principe.

Du triangle & de la pyramide.

Le triangle, troiſieme élément primitif du corps humain, tire ſon origine du nombre ternaire, puiſqu'il eſt compoſé de trois lignes. En effet, ayant diſpoſé trois points de façon qu'ils ſoient également éloignés l'un de l'autre, & les ayant joints par autant de lignes droites, il en réſulte une forme triangulaire qui eſt la baſe de la pyramide. Le triangle eſt donc l'élément des figures dans les ſurfaces planes, comme la pyramide dans les ſolides.

La pyramide eſt une figure ſolide, qui d'une ſuperficie plane s'éleve en maniere de faîte dont la pointe eſt appellée cône ou ſommet. On donne le nom de baſe à la partie inférieure de cette figure, d'où s'éleve peu à peu la grandeur de la pyramide, dont les lignes inclinées en maniere d'un cône forment une pyramide renfermée dans le contour de trois côtés égaux. Car, ſur

une baſe triangulaire, ſi l'on éleve trois lignes droites qui ſe joignent au ſommet, elles doivent néceſſairement produire trois triangles qui conſtituent la pyramide. Cette figure domine ſur toutes les parties de la figure humaine, comme on le verra dans les exemples ci-deſſous; car elle donne au front toute ſa largeur, aux tempes leur plénitude, aux joues leur diminution par le bas, aux yeux leur diſtance, au nez ſa largeur dans ſa partie ſupérieure qui va en diminuant vers la bouche. Le triangle donne aux épaules cette étendue par le haut du corps, formant une pareille figure, dont la pointe aboutit au nombril. Enfin il préſide à la largeur de toutes les parties du corps, tant ſupérieures qu'inférieures, telles que le rétréciſſement du ventre par en bas, la largeur de la cuiſſe qui va en diminuant juſqu'au pied, comme une pyramide, ainſi que les épaules, les bras, les mains, & les doigts qui diminuent toujours de plus en plus. En un mot, le globe, ou le cercle eſt l'élément de la tête; le cube celui du tronc, & la pyramide eſt l'élément des bras & des jambes.



CHAPITRE

CHAPITRE II.

De la composition de la figure humaine.

LA forme virile eſt la vraie perfection de la figure humaine. L'idée parfaite de ſa beauté eſt l'ouvrage immédiat de la Divinité, qui l'a créée unique & d'après ſes propres principes. Comme il n'en a créé d'abord qu'une ſeule, la 2e, la 3e, la 4e, & toutes les autres créatures qui vinrent enſuite, ſe ſont écartées de plus en plus de cette premiere ſortie des mains du Créateur, & elles ont dégénéré de ſon excellence primitive. Alors changeant de forme & de caractere, elles ont emprunté diverſes parties du lion, du taureau, & du cheval, qui ſurpaſſent tous les autres animaux par la force, le courage, & la grandeur du corps. Les exemples qui ſuivent démontreront le rapport que la figure de l'homme peut avoir avec ces animaux.

Le cube & le quarré ſont, comme on l'a déjà dit, les élémens primitifs de tout ce qui a de l'étendue dans le corps humain. Le triangle & la pyramide y préſident depuis les épaules juſqu'à la plante des pieds, ainſi qu'on l'a remarqué ci-devant, en parlant de la proportion élémentaire.

On voit en effet que, dans la figure humaine, toutes les parties ſupérieures ſont plus amples & plus larges, & qu'elles finiſſent en diminuant vers les extrêmités. Ainſi la forme pyramidale domine dans la figure de

l'homme, & la cubique dans ſes mouvemens; car ce n'eſt pas le même principe qui préſide à ſes actions & aux formes de ſa figure, comme on le prouvera ci-après dans les exemples qui accompagnent la deſcription du corps féminin.

Du rapport de la tête de l'homme avec celle de quelques animaux.

Le viſage de l'homme tient beaucoup de la tête du cheval; cette reſſemblance eſt viſible dans la tête de Jules Ceſar, & ſur la planche I, où l'on peut remarquer comme le viſage qui tient du cheval doit être long & ovale, avec le nez long & droit, les oſſemens fortement reſſentis, la face dure, les joues de même, en conſervant pourtant quelque choſe de plus doux & de plus délicat.

Explication de la planche I.

1. L'avancement de la tête.
2. Le creux de la tête.
3. Le décharnement de la joue.
4. Le renflement de la joue.
5. L'égalité ou le plat de la joue.
6. La partie circulaire du deſſous de la tête.

Les planches II, III, & IV, ſont une confirmation des principes établis ci-devant, & font voir la reſſemblance du viſage de l'homme avec la tête du bœuf ou du taureau.

La planche V fait voir comment la tête d'Hercule, &

celle des Athletes, ou des hommes les plus vigoureux, eſt formée de celle du lion, mais avec tant d'art & d'adouciſſement qu'on a de la peine à s'en appercevoir.

On voit ſur la planche VI, que l'homme compoſé des élémens de l'univers, participe de tous les animaux; mais les traits qui en dérivent ſont ſi bien ménagés & tellement diſpoſés qu'on ne peut les diſtinguer, comme on vient de le dire. Cela ſe trouve ainſi dans l'homme parfait, en général; mais dans le particulier il y a toujours pour chaque homme quelqu'animal dont la reſſemblance domine en lui, & qui influe ſur ſon caractere.

Les planches VII & VIII, offrent une confirmation de ce principe dans les feſſes & les cuiſſes, ainſi que dans les bras & les épaules des hommes forts & nerveux, dont les muſcles apparens ont beaucoup de reſſemblance avec les mêmes parties des animaux ci-deſſus.

CHAPITRE III.

De la figure humaine conſidérée dans ſon repos.

UNE figure eſt dans ſon repos lorſque l'équilibre étant exactement gardé, elle ne ſe meut ni ne s'incline d'aucun côté, mais elle reſte conſtamment dans la ſituation où elle ſe trouve : c'eſt l'état des corps peſants & robuſtes. Nous en avons un très-bel exemple dans la ſtatue de l'Empereur Commode, qui ſe voit à Rome dans les jardins du Vatican, appellé vulgairement le Belvedere. Il y eſt repréſenté ſous l'habillement & la

reſſemblance d'Hercule, portant un enfant ſur ſon bras gauche. On admire ſur-tout les attitudes des figures qui paroiſſent devoir s'arrêter, ou de celles qui ſemblent prêtes à quitter le repos pour ſe mettre en mouvement. On trouve un exemple digne des plus grands éloges de la premiere de ces attitudes dans la ſtatue d'Antinoüs (vulgairement le Lantin) que l'on voit à Rome, dans les mêmes jardins du Vatican, dont les membres ſont diſpoſés avec tant d'art qu'on croiroit que la figure va paſſer du mouvement au repos, & cela avec une vivacité & une promptitude extraordinaire.

On voit un exemple du ſecond genre dans toute ſa beauté & ſa perfection dans la ſtatue d'Apollon qui eſt au même endroit, qui paroît vouloir ſortir de l'état de repos pour ſe mettre en mouvement. Il eſt bien ſurprenant que ces deux chef-d'œuvres inimitables de la plus ſavante antiquité aient pu ſe conſerver juſqu'à nous ſains & entiers au milieu des guerres cruelles, des pillages & des calamités ſans nombre qui ont ravagé l'Italie depuis tant de ſiecles, & qu'elles aient réſiſté à la ruine entiere & à la deſtruction de l'Empire Romain.

Il y a une autre attitude mixte qui participe de la figure debout & de celle qui eſt couchée : c'eſt lorſque la partie inférieure du corps, depuis la hanche ou le haut de la cuiſſe juſqu'à la plante des pieds, eſt ſoutenue ſur une ſeule jambe, la partie ſuperieure du corps ſe trouvant ſoutenue ſur quelque appui. Telles ſont la ſtatue d'Hercule qu'on voit dans la cour du palais Farnèſe : celle de Silène, nourricier de Bacchus, dans les jardins de Medicis, celle du Faune rêveur, au palais

Juſtinien : celle d'un autre Faune jouant de la flûte, dans la ville Borghèſe, & quantité d'autres ſtatues qu'on voit à Rome, leſquelles ſe repoſent plus ou moins ſur l'appui qui les ſoutient.

Baccio Bondinelli a repréſenté de même avec autant d'art que d'intelligence des hommes en diverſes attitudes, dans ſon tableau du maſſacre des Innocens, dont on connoît l'eſtampe. Les anciens nous ont auſſi laiſſé des ſtatues dans des attitudes différentes de celle qu'on vient de décrire, mais qui paroiſſent en plein mouvement. De ce nombre ſont la figure du Gladiateur dans la ville Borghèſe, qui d'un pas impétueux ſe prépare à porter un coup à ſon adverſaire, & pare en même tems celui qui le menace : ou bien, dans les jardins de Medicis, les enfans de Niobé, qui ſemblent vouloir s'enfuir pour ſe dérober à la fureur d'Apollon & de Diane qui les pourſuivent à coups de fleches. Telles ſont encore ces figures en action qu'on voit dans les repréſentations des batailles : celle d'Alexandre domptant le cheval Bucephale, au mont Quirinal à Rome, &c.

Des différentes ſtatues antiques.

Les Sculpteurs de l'antiquité ne ſe ſont pas renfermés dans les bornes étroites des exemples précédens, mais ils ont varié à l'infini les attitudes & les ajuſtemens de leurs ſtatues : ils ont repréſenté les unes debout & en repos, les autres courantes, d'autres aſſiſes. On a un exemple inimitable de cette derniere dans le grouppe fameux de Laocoon lié avec ſes enfans par des ſerpens monſ-

trueux qui s'entortillent autour de leurs corps, que l'on voit au Belvedere dans les jardins du Vatican. Ce chef-d'œuvre de l'art eſt préférable à tout ce que l'antiquité a produit de plus beau, ſoit en peinture, ſoit en ſculpture ; auſſi bien que la ſtatue de la mort qui ſe repoſe, adoucie par les careſſes de Cupidon, ou de l'Amour, dans les jardins de Ludoviſe, à Rome.

On voit enfin des figures courbées, comme celle de l'homme qui aiguiſe un fer, dans les jardins de Medicis : celles des lutteurs, au même endroit. Des figures couchées, comme on repréſente les Dieux-Fleuves : d'autres qui paroiſſent dormir, comme celle de Cupidon, & celle de l'Hermaphrodite, dans la ville Borghèſe, au-delà de la porte appellée *Salaria :* des figures accablées de langueur, comme celle de Mirmille mourant, dans les jardins de Ludoviſe : celle de Cléopatre expirante, au Vatican : celle de Vénus languiſſante, dans la ville Borghèſe. On en voit enfin totalement dans les bras de la mort, comme celle d'un des enfans de Niobé, dans les jardins de Medicis, &c. Mais en voilà ſuffiſamment pour ce qui regarde les hommes ; parlons à préſent des ſtatues de femmes.

Celle-ci differe de l'homme en ce qu'elle eſt plus craintive & plus foible, parce que ſon centre de peſanteur, qui paſſe dans le nœud de la gorge, ne répond pas exactement & perpendiculairement au centre d'équilibre qui doit ſe trouver au milieu du bas de la jambe, comme cela ſe voit dans l'homme debout & en repos : au lieu que dans la femme, la ligne perpendiculaire abaiſſée du nœud de ſon goſier, va aboutir à l'intérieur

du talon du pied qui ſoutient le poids du corps, comme on peut le voir dans la ſtatue de Vénus heureuſe, appellée auſſi Vénus céleſte, & de la Vénus ſortant du bain; toutes les deux dans les jardins du Vatican; & dans beaucoup d'autres figures de femmes. En un mot, on peut remarquer dans la belle ſtatue de Vénus Aphrodite, ou la Grecque, qui eſt à Rome, dans les jardins de Medicis, l'aſſemblage complet de toutes les beautés & perfections qu'on peut deſirer dans une femme.

Parmi le grand nombre de ſtatues différentes qui ſe voient de toutes parts dans la ville & dans les fauxbourgs de Rome, ainſi que dans ſes jardins, villes, palais, & maiſons de particuliers, nous allons paſſer en revue celles qui tiennent le premier rang, & qu'on regarde à juſte titre comme autant de modeles de perfection, afin que ceux qui cherchent à connoître ce qu'il y a de plus beau & de plus ſavant dans la ſculpture & la peinture, tant pour le deſſein & la juſte proportion des membres, que pour les mouvemens, les attitudes, & les différens contours des figures qui conſtituent la beauté du corps humain, puiſſent les admirer, meſurer, & rechercher ſoigneuſement dans toutes leurs parties, & prendre de chacune ce qui eſt ſuſceptible d'imitation. Nous commencerons par les ſtatues d'hommes.

La ſtatue d'Hercule, au palais Farnèſe : celle de l'Empereur Commode, ſous la figure d'Hercule, au Belvedere : celles d'Antinoüs & d'Apollon, au même endroit: la fameuſe ſtatue de Laocoon aſſis, avec ſes deux enfans embarraſſés dans les nœuds des ſerpens: celle du Gladiateur, à la ville Borghèſe, à Rome.

Pour les ſtatues de femmes, une ſeule nous ſuffira : c'eſt celle de Vénus Aphrodite, au palais de Medicis. On croit que les artiſtes pourront profiter beaucoup de l'examen réfléchi de ces ſtatues de l'un & de l'autre ſexe, qui ſont autant de modeles de la plus grande perfection. On ſe contentera donc des exemples que nous venons de rapporter ; car ſi l'on vouloit s'étendre ſur les beautés de toutes ces figures, cela iroit à l'infini. Nous traiterons ci-après tout ce qui regarde la diſtinction de ces différentes ſtatues conſacrées par l'antiquité, par leur grandeur & par les perſonnages auxquels elles étoient dédiées; d'autant plus que cette partie regarde plutôt l'hiſtoire que l'art de la ſculpture.

De la pondération.

De l'inégalité du poids dans la figure humaine, naît le mouvement, ainſi qu'on le voit par cette figure Ire de la planche IX, qui ſe trouve forcée ou de ſe mouvoir, ou de tomber. Dans tout mouvement, ſoit prompt ou retardé, l'homme a toujours la partie ſupérieure du corps plus penchée du côté ſur lequel il s'appuie: & l'épaule eſt plus baſſe & plus affaiſſée du côté qui répond au pied où l'attitude eſt fixée, & qui ſert de ſoutien à tout le corps.

La figure II de la même planche fait voir la poſture de l'homme debout ſans mouvement, où l'épaule eſt toujours plus baſſe du côté de la jambe ſur laquelle la figure eſt poſée. Or le repos ou la privation de mouvement provient de l'égalité de la pondération ſur le centre. Pour

la

la trouver, il faut abaiſſer du nœud de la gorge une perpendiculaire ſur le milieu du bas de la jambe, où eſt le centre d'équilibre du poids ſupérieur, diviſé également: de ſorte que le centre de peſanteur réponde perpendiculairement au centre d'appui.

La figure III repréſente la maniere dont tous les membres d'une figure doivent être diſpoſés, pour qu'en fléchiſſant le corps, l'homme puiſſe retourner la tête en arriere & regarder ſes talons. C'eſt la plus grande contorſion dont il ſoit capable ; & cela ne ſe fera point ſans peine & ſans qu'il plie les genoux & les hanches en ſens contraire, & qu'il n'abaiſſe beaucoup l'épaule du côté où il regarde en bas.

Lorſqu'on porte les bras derriere le dos, ſur les reins, les coudes ne peuvent jamais s'approcher plus près que de la longueur depuis le coude juſqu'au bout du plus long doigt de la main : les bras étant ainſi placés, la partie ſupérieure du corps, vu par derriere, forme un quarré parfait. *Planche X, fig. I.* La plus grande extenſion du bras deſſus l'eſtomach eſt de pouvoir faire arriver le coude juſqu'au milieu du corps. Alors en appuyant la main ſur l'épaule, & le coude ſe trouvant au milieu de la poitrine, les deux épaules & les deux parties du bras plié forment un triangle équilatéral. *Planche X, fig. II.*

Lorſque l'homme ſe diſpoſe à frapper un coup avec violence, il ſe plie & ſe détourne autant qu'il peut du côté oppoſé à celui où il a deſſein de frapper. Alors il recueille toute la force dont il eſt capable, pour la porter & la décharger enſuite ſur la choſe qu'il veut

atteindre, par un mouvement composé. *Voyez la fig. III, même planche.*

Les planches XI & XII représentent le corps humain debout, en diverses postures & attitudes, soit droites ou penchées.

On voit sur la planche XIII diverses statues antiques, telles que celles d'Hercule du palais Farnèse, de l'Empereur Commode sous la figure d'Hercule, &c.

Les planches XIV & XV offrent différentes figures dans des attitudes très-variées, les unes debout, les autres courantes, d'autres à genoux, &c.

CHAPITRE IV.

De la figure humaine considérée dans ses mouvemens.

Les mouvemens du corps humain peuvent se rapporter à cinq especes différentes; savoir: le mouvement naturel, le mental, le corporel, le mixte, & le local.

On appelle mouvement naturel, celui par le moyen duquel un corps peut s'accroître & décroître: ce mouvement n'est d'aucune utilité aux artistes.

Le mouvement purement mental destitue tellement le corps de toute action, qu'il paroît comme s'il étoit mort. En effet, comme il agit en négligeant absolument tout mouvement extérieur, les membres du corps languissent, & sont dans un état de repos; ensorte qu'il ne donne aucun signe de vie ou de respiration.

Le mouvement purement corporel ne produit que

des geſtes vuides de ſens, tels que ceux d'un inſenſé, ou d'un homme ivre, ou dans le délire.

Le mouvement devient mixte quand le corporel eſt joint au mental. Dans cette réunion, avant toutes choſes, les regards de la figure ſe dirigent vers l'objet ſur lequel l'eſprit a réſolu de faire agir le corps. Enſuite, peu à peu, les membres ſe diſpoſent conformément au mouvement mental, afin qu'agiſſant par des attitudes convenables, ils faſſent ce que la penſée propoſe à exécuter.

Le mouvement local eſt celui par lequel un corps ſe tranſporte d'un lieu dans un autre. Il ſe fait ou volontairement, ou avec précipitation, ou gravement & pas à pas, ou violemment, étant enlevé, ou entraîné, ou porté. Les artiſtes doivent s'appliquer ſur-tout à bien connoître tous ces mouvemens que nous allons expliquer dans les exemples ſuivans.

Application des principes du mouvement à des exemples.

Un artiſte trouve beaucoup de difficulté à bien exprimer la fierté, la promptitude, la vivacité, l'agilité, l'effort, & autres choſes ſemblables, d'un athlete plein d'ardeur & de courage, dans lequel il faut faire paroître de la force, & non pas de la roideur; d'autant plus que toute roideur dans les membres fait toujours un mauvais effet, à moins qu'il ne s'agiſſe d'un corps mort.

L'homme qui ſe prépare pour frapper un coup violent, ou pour lancer un trait loin de lui & avec force, détourne la partie ſupérieure de ſon corps depuis les épaules juſqu'au nombril, & la dérobe totalement à

l'objet qu'il menace ou qu'il a deſſein de frapper. Il lui préſente ſeulement la partie inférieure de ſon corps en contraſte avec la ſupérieure, autant qu'il en eſt beſoin pour pouvoir ſe remettre dans ſa ſituation naturelle, en retirant ſon bras & la partie ſupérieure de ſon corps, qui en ſont violemment écartés, pour produire un mouvement plus fort.

On voit ſur la planche XVI deux exemples de ce même mouvement, qui ſont très-différens ſoit en action ou en puiſſance. La figure marquée A eſt diſpoſée pour frapper avec plus de violence, parce que la partie inférieure du corps en contraſte avec la ſupérieure, eſt tournée du côté de l'objet de façon à pouvoir retirer la ſupérieure avec plus de vîteſſe. Cette promptitude & cette rapidité font que le corps lancé en acquiert une plus grande force, & eſt envoyé plus loin. La figure B, où la partie inférieure du corps n'eſt pas aſſez en contraſte avec le bras qui ſe prépare à lancer quelque choſe, eſt dans une poſture bien moins commode, & ne produira qu'un foible effort: le mouvement qui en réſultera doit participer de la foibleſſe de ſa force motrice, laquelle eſt beaucoup moindre dans cette figure que dans la précédente, parce qu'elle ne s'élance pas avec aſſez de violence. On peut comparer ce mouvement à celui d'un arc qui, n'étant que médiocrement tendu, pouſſera moins loin le trait qu'il doit lancer. Car de la rupture violente naît la rapidité du mouvement: s'il n'y a point de violence, il ne peut pas y avoir de rupture, & par conſéquent point de mouvement rapide. D'où il ſuit que la figure A agit plus puiſſamment que la figure B.

Il y a une attitude qui n'eſt pas ordinaire, c'eſt lorſque l'épaule eſt penchée du côté dont le pied ne ſoutient pas le poids du corps : alors toute la force de l'équilibre de la figure ſe trouve dans la hanche & dans les reins. *Voyez la figure A de la planche XVII.*

L'homme eſt dans une attitude douteuſe lorſqu'il porte ſur les deux pieds : c'eſt la poſture ordinaire des perſonnes languiſſantes de maladie, ou fatiguées par un travail exceſſif, ou bien accablées d'une vieilleſſe décrépite. C'eſt auſſi celle des enfans, qui n'ont point une contenance aſſurée. *Voyez la figure B, même planche.*

Celui qui marche contre l'effort d'un vent violent, n'obſerve pas les regles de la pondération pour tenir ſon corps en équilibre, perpendiculairement ſur ſon centre d'appui : mais il ſe penche d'autant plus en avant que le vent ſouffle avec plus de violence. *Même planche, fig. C.*

L'homme a plus de force pour tirer que pour pouſſer, parce qu'en tirant, les muſcles des bras s'y joignent encore, leſquels n'ont de force que pour tirer ſeulement, & non pour pouſſer. Cela vient auſſi du muſcle A B (planche XVIII, figure d'en bas) qui ſert à fléchir le bras, qui eſt plus fort & plus éloigné du pôle du coude, étant en-deſſus du bras, que le muſcle D E qui eſt en-deſſous, qui étend le bras, & qui eſt plus foible, étant plus proche du centre du même coude C. Ce mouvement eſt produit par une force ſimple qui eſt celle des bras, & auſſi par une force compoſée, lorſqu'à la puiſſance des bras on ajoute celle du poids de tout le corps, comme on le verra dans l'exemple de la planche ſuivante.

On voit ſur cette planche XIX, que ces deux hommes agiſſent plus puiſſamment que dans l'exemple précédent, parce qu'ils joignent ici à la force des bras le poids de tout le corps, & de plus la force des reins, des jambes, & des jarrets. On y voit auſſi la différence de celui qui pouſſe d'avec celui qui tire à lui : en ce que pour tirer, outre le poids du corps, la force des bras s'y joint, ainſi que celle de l'extenſion des jambes & de l'échine, & encore celle des muſcles de l'eſtomach, plus ou moins, ſelon que l'attitude oblique de l'homme y eſt néceſſaire : au lieu que lorſqu'un homme pouſſe quelque choſe, quoique les mêmes parties y concourent, néanmoins la force des bras y eſt ſans aucun effet, parce qu'à pouſſer avec un bras étendu tout droit & ſans mouvement, cela n'aide en rien davantage que ſi l'on avoit un morceau de bois entre l'épaule & la choſe que l'on pouſſe.

La planche XX repréſente diverſes figures nues & habillées, dans l'attitude de courir.

Des figures qui portent quelque choſe.

L'épaule ſur laquelle un homme porte un fardeau eſt toujours plus haute que l'autre, comme ſi elle s'efforçoit de s'élever contre le poids qui la preſſe. Dans toutes les figures chargées, la nature oppoſe d'un côté autant de poids naturel qu'il ſe trouve de poids accidendel de l'autre côté, de maniere que le centre de peſanteur, ſoit naturel ou artificiel, doit répondre perpendiculairement ſur le centre d'équilibre : ſans quoi, la figure ne pouvant ſe ſoutenir, tomberoit infailliblement. Voyez

les figures 1 & 2 de la planche XXI. C'eſt ce que Léonard de Vinci explique en ces termes :

Toujours l'épaule de l'homme qui porte un fardeau eſt plus haute que l'autre épaule qui n'eſt point chargée ; & cela ſe voit en la figure ſuivante (planc. 21. fig. 2), par laquelle paſſe la ligne centrale de toute la peſanteur du corps de l'homme & de ſon fardeau, lequel mélange & compoſition de peſanteur, ſi ce n'eſt qu'il ſe partage avec une égale pondération ſur le centre de la jambe qui ſoutient le faix, il faudroit néceſſairement que tout s'en allât par terre. Mais la nature, en cette néceſſité, pourvoit à faire qu'une pareille partie de la peſanteur du corps de l'homme, ſe jette de l'autre côté oppoſite à ce fardeau étranger, pour lui donner l'équilibre & le contrepoids : & cela ne ſe peut faire ſans que l'homme vienne à ſe courber du côté le plus léger, juſqu'à ce que par cette courbure il le faſſe participer à ce poids accidentel dont il eſt chargé. Et cela encore ne ſe peut faire ſi l'épaule qui ſoutient le faix ne ſe hauſſe, & que l'épaule légere & ſans charge s'abaiſſe : & c'eſt l'expédient dont l'induſtrieuſe néceſſité ſe ſert en une telle rencontre. *Léonard de Vinci*, *chap. CC.*

La figure 1[re] de la même planche fait voir que l'homme qui marche, chargé ou non, doit avoir le centre de ſa peſanteur ſur le centre de la jambe qui poſe à terre.

La pondération, ou l'équilibre de la figure humaine, ſe diviſe en deux parties ; ſavoir le ſimple & le compoſé : l'équilibre ſimple eſt celui que l'homme fait demeurant debout ſur ſes pieds ſans ſe mouvoir. Par

l'équilibre composé, on entend celui que fait un homme lorsqu'il a sur lui quelque fardeau, & qu'il le soutient par des mouvemens divers, comme en la figure 3 de cette même planche, représentant Hercule qui étouffe Anthée, lequel l'ayant soulevé de terre, & le serrant avec ses bras contre la poitrine, il faut qu'il se donne en contrepoids autant de charge de ses propres membres derriere la ligne centrale de ses deux pieds, comme le centre de la pesanteur énorme d'Anthée est en devant de la même ligne centrale des pieds. *Léonard de Vinci, chapitre CCLXIII.*

Des Athletes.

La démarche des Athletes a quelque chose de plus fier & de plus sublime que celle des autres hommes. Virgile en a fait des peintures dignes d'admiration dans le cinquieme livre de l'Enéide. Voyez les figures de Darès & d'Entellus, marquées A & B, sur la planche XXII.

Talis prima Dares caput altum in prælia tollit,
Ostenditque humeros latos, alternaque jactat
Brachia protendens, & verberat ictibus auras.

C'est ainsi que Darès élevant sa tête orgueilleuse, s'avance fiérement dans l'arêne, & se présente le premier au combat. Il découvre ses larges épaules, il étend ses bras nerveux, & les agitant alternativement, il frappe l'air à coups redoublés.

Hæc fatus, duplicem ex humeris dejecit amictum :
Et magnos membrorum artus, magna ossa, lacertosque
Exuit, atque ingens mediâ consistit arenâ.

A ces mots Entellus ayant jetté bas le vêtement qui lui couvroit les épaules, fait voir les fortes jointures de ses membres, ses grands os, & ses bras vigoureux : il marche audacieusement, & paroît comme un géant au milieu de l'arêne.

Constitit in digitos extemplò arrectus uterque,
Brachiaque ad superas interritus extulit auras.
Abduxere retrò longè capita ardua ab ictu,
Immiscentque manus manibus, pugnamque lacessunt.

Aussitôt les deux Athletes se dressent sur la pointe des pieds, & d'un air intrépide ils élevent les bras en l'air pour se frapper : chacun retire adroitement sa tête en arriere pour la dérober aux coups furieux de son adversaire. Ils s'approchent, ils se joignent, & se saisissant l'un l'autre par les mains, le combat commence.

Dixit, & adversi contrà stetit ora juvenci,
Qui donum astabat pugnæ ; duros que reductâ
Libravit dextrâ media inter cornua cestus
Arduus, effrato que illisit in ossa cerebro.
Sternitur, exanimis que tremens procumbit humi bos.

Virgil. Æneid. lib. V.

Il dit, & s'avançant vis-à-vis le taureau qui étoit le prix de sa victoire, il leve son bras redoutable armé du ceste, il s'élance, & balançant son coup, il le frappe avec force entre les deux cornes : le crâne brisé s'en-

ſonce dans la cervelle : l'animal tremble, chancelle, & tombe mort ſur la place. *Eneid. liv. V.*

Daniel de Volterre a très-bien repréſenté les Lutteurs; premiérement, lorſqu'ils ſe menacent, lorſqu'ils s'approchent, lorſqu'ils en viennent aux mains, &c. Voyez les deux figures marquées A, & le grouppe B, ſur la pl. XXIII.

Les Athletes ſe préſentoient au combat le corps nud, la peau graſſe, frottée & dégouttante d'huile. C'eſt ainſi, au rapport de Vitruve, que l'architecte Dinocrate ſe préſenta devant Alexandre : il étoit nud, à la maniere des Athletes, le corps luiſant d'huile, ayant ſur la tête une couronne de peuplier, portant ſur l'épaule gauche la dépouille d'un lion, & tenant de la main droite une forte maſſue hériſſée de nœuds. *Vitruve, Préface du Livre II.*

Il y avoit une loi chez les Lacédémoniens qui leur défendoit de ſe livrer à une certaine moleſſe, ou d'acquérir un embonpoint capable de nuire aux exercices qu'ils étoient obligés de faire.

On voit ſur la planche XXIV Laocoon qui s'efforce de ſe débarraſſer du ſerpent qui l'environne : Hercule portant un ſanglier d'une grandeur énorme ; & le même ſoulageant Atlas du poids immenſe de l'atmoſphere. Ovide en parle dans ces termes, (liv. II de ſes métamorphoſes).

Atlas en ipſe laborat,
Vix que ſuis humeris candentem ſuſtinet axem.

Ovid. metam. lib. II.

Voyez Atlas lui-même prêt à ſuccomber ſous le poids

énorme du globe céleſte qu'il porte ſur ſes épaules.

Mole ſub immenſâ poſtquam deficitur Atlas,
Traditur Herculeis viribus iſte labor.

Lorſqu'Atlas, fatigué du poids immenſe de l'atmoſphere, commençoit à s'affoiblir, ce travail trop pénible pour lui fut confié aux forces invincibles du vigoureux Hercule.

La planche XXV repréſente quelques figures aſſiſes & dans le repos.

On voit ſur les planches XXVI & XXVII, pluſieurs figures d'hommes couchés par terre, morts, ou expirans; tels que Darès, vaincu & terraſſé par Entellus; Virgile le repréſente ainſi à demi mort.

Jactantemque utroque caput, craſſum que cruorem
Ore rejectantem, mixtosque in ſanguine dentes.
Virgil. Æneid. lib. V.

Il agite, dit-il, ſa tête de côté & d'autre, vomiſſant un ſang épais : les dents lui ſortent de la bouche mêlées avec des flots de ſang.

A la fin du combat d'Enée contre Turnus, il termine ainſi ſon admirable poëme :

Hoc dicens, ferrum adverſo ſub pectore condit
Fervidus. Aſt illi ſolvuntur frigore membra,
Vitaque cum gemitu fugit indignata ſub umbras.
Virgil. Æneid. lib. XII.

A ces mots, Enée, tranſporté de colere, lui enfonce ſon épée dans le milieu de la poitrine. Alors un froid mortel s'empare de Turnus, & lui glace le ſang dans les

veines, ſes membres ſe roidiſſent, il rend les derniers ſoupirs, & ſon ame indignée s'échappe dans les airs en pouſſant de longs gémiſſemens. *Virgile, ibid.*

Les planches XXVIII & XXIX repréſentent des hommes crucifiés, & concourent, avec les deux planches précédentes, pour démontrer que la ligne droite eſt l'élément des corps morts : & c'eſt le ſeul cas où il ſoit convenable de faire paroître de la roideur dans les membres, comme on l'a déjà obſervé ci-devant.

On voit ſur les planches XXX & XXXI diverſes attitudes d'anges volans, & de figures enlevées ſur des nuages.

La planche XXXII offre une compoſition de Rubens, imitée d'un bas relief antique où l'on voit un Satyre fuſtigé par un autre Satyre en l'honneur du Dieu des Jardins.

CHAPITRE V.

Des différentes eſpeces de ſtatues des anciens.

NOUS diſtinguons ſept eſpeces de ſtatues; ſavoir, les pareilles, les grandes, les plus grandes, les très-grandes, les petites, les plus petites, & les très-petites.

On appelle ſtatues pareilles, quand les perſonnages qu'elles repréſentent ſont dans leurs proportions naturelles. On éleve celles-ci aux gens d'un mérite diſtingué, & aux ſages ou philoſophes de réputation. On pourroit, par exemple, en dreſſer de ſemblables à Armodius,

Ariſtogone, Homere, Solon, Hippocrate, Gorgias, Beroſe, Pythagore, Platon, Brutus, Quintus Mucius, à Clélie, femme forte, aux Catons, à Quintus Ennius, Marcus Varron, Virgile, Ciceron, & autres perſonnages illuſtres.

Les ſtatues ſont dites grandes lorſqu'elles excedent de moitié la proportion ordinaire : on les a appellées Auguſtes, parce qu'on en éleve de pareilles aux Rois & aux Empereurs, comme à Phoronée, Lycurgue, Thémiſtocle, Xercès, Alexandre, Romulus, Numa, Tatius, Cneius Pompée, Céſar, Auguſte, & aux autres Empereurs Romains qui ont été élevés au rang des Dieux. C'eſt dans cette idée, à ce que je penſe, que la Reine Didon, prête à rendre les derniers ſoupirs, s'écrie :

« Mon image périra donc avec moi dans le tombeau » !

Et nunc magna mei ſub terras ibit imago !

Elle ſemble ſe plaindre par-là de ce qu'on refuſera de lui ériger une ſtatue, & de faire ſon apothéoſe après ſa mort, parce que c'étoit l'uſage parmi les anciens de ne point accorder cet honneur à ceux qui s'étoient donné volontairement la mort.

Les ſtatues plus grandes étoient d'une proportion double de la grandeur ordinaire : on en érigeoit ſeulement aux héros, comme à Bacchus, Hercule, Theſée, & à d'autres ſemblables.

Les ſtatues très-grandes ſont du triple de la grandeur ordinaire de la figure humaine. On leur a donné le nom de *coloſſes*, ſoit parce qu'elles ſont creuſes au-

dedans, ſoit que ce nom dérive des deux mots grecs κόλος, *magnus*, & ὄσσος, *oculus*, comme ſi l'on diſoit grand à la vue : d'autres diſent que ces ſtatues ont été ainſi appellées du nom d'un certain *Coloſſus*, leur inventeur. Quoi qu'il en ſoit, ces ſtatues coloſſales ne conviennent qu'aux Dieux les plus puiſſants, tels que Jupiter, Minerve, Apollon, Mars, & aux autres Divinités ſemblables ; c'eſt donc mal à propos que des Empereurs Romains, & quelques Rois parmi les nations barbares, ont prétendu à cet honneur, ainſi qu'à celui des arcs de triomphe, au rapport de Pline, qui aſſure que l'Empereur Neron avoit ordonné qu'on le peignît ſur de la toile, dans une proportion coloſſale de CXX pieds de hauteur. *Pline, liv. XXV, chap. VII.* Il dit auſſi que Phidias avoit fait deux figures en manteau, que Catulus plaça dans le temple de la Fortune à Rome, avec une autre figure coloſſale qui étoit nue. *Pline, liv. XXXV, chap. VIII.* Il y avoit à Rhodes une ſtatue coloſſale du Soleil, faite en airain par Charès, éleve de Lyſippe, qui avoit LXX coudées de haut. Elle étoit ſituée à l'entrée du port de Rhodes, & les navires paſſoient à pleines voiles entre ſes jambes. Elle a été regardée à juſte titre comme une des ſept merveilles du monde. Nous en parlerons ci-après plus au long.

On appelle petites ſtatues celles qui ſont au-deſſous de la grandeur humaine : voici leurs proportions. Diviſant la hauteur ordinaire de l'homme en quatre parties égales, on donne trois de ces parties à la ſtatue, qui ſe trouve alors d'un quart plus petite que celles qu'on nomme pareilles.

Les ſtatues ſont dites plus petites lorſque leur hauteur eſt réduite à la moitié de la grandeur ordinaire de la figure humaine. Celles qu'on appelle très-petites, n'ont que le quart de cette même hauteur.

Voici, ce me ſemble, la raiſon de cette diverſité de grandeur dans les ſtatues. La diſette du métal, ou la facilité du tranſport a occaſionné les petites : la magnificence, ou la dignité du perſonnage qu'on vouloit repréſenter, en a fait élever quelques-unes juſqu'à la hauteur de cent coudées, & davantage. N'eſt-il pas juſte en effet que ceux qui ont dominé ſur les autres pendant leur vie par leur courage, ou par la dignité de leurs emplois, l'emportent auſſi après leur mort ſur le commun des hommes par la grandeur & l'excellence des monumens qu'on leur éleve ? C'eſt ce qu'Homere veut faire entendre par les vers ſuivans, lorſqu'il nous repréſente la Déeſſe Pallas ornant Ulyſſe d'un riche habillement.

Olli multiplicem ex humeris Tritonia pallam
Componens, auxit corpus, lætamque juventam (1).

La Déeſſe Pallas lui mettant ſur les épaules un manteau à grands plis, augmente la majeſté de ſon corps, & ſemble le rajeunir ; & il ajoute peu après : comme s'il paroiſſoit lui-même admis déjà au nombre des Dieux.

Virgile a trouvé une expreſſion auſſi heureuſe dans la peinture qu'il nous fait de l'étonnement de Didon,

(1) Ces vers ſont tirés d'une traduction des deux premiers livres de l'Iliade en vers latins, faite par *Camerarius*, *in-quarto*, imprimée à Straſbourg en 1538.

Reine de Carthage, à l'aſpect d'Enée ſortant de la nuée dont il avoit été enveloppé par ſa mere Venus, qui avoit eu ſoin d'embellir ſes attraits, pour le faire aimer de Didon.

Reſtitit Æneas, claraque in nube refulſit,
Os humeroſque Deo ſimilis : namque ipſa decoram
Cæſariem nato genitrix, lumenque juventæ
Purpureum, & lætos oculis afflarat honores.

Enée s'arrêta, & parut devant la Reine avec le plus grand éclat, au milieu de la nuée brillante dont il étoit environné. Il avoit le port & la majeſté d'un Dieu ; car la Déeſſe ſa mere avoit pris ſoin d'embellir ſa longue chevelure, & elle avoit répandu une beauté raviſſante & les graces de la jeuneſſe dans ſes yeux & dans tous les traits de ſon viſage. *Eneid. liv. I.*

Xenophon rapporte que Cyrus, après la célebre victoire qu'il remporta ſur les Aſſyriens, étoit très-attentif à tout ce qui pouvoit contribuer à la beauté & à la majeſté de ſon corps. Et nous liſons dans Quint-Curce que Thaleſtris, Reine des Amazones, conçut du mépris pour Alexandre le Macédonien quand elle vit la petiteſſe de ſa taille, & que ce fut la raiſon qui détermina ce vainqueur de l'Aſie à ſe faire ériger, dans l'endroit où il avoit campé, une ſtatue plus grande que le naturel : étant perſuadé que cette ſtatue de grandeur extraordinaire exciteroit davantage l'admiration de la poſtérité.

Je penſe auſſi que c'eſt dans la même intention que l'on a érigé à nos Empereurs des ſtatues plus grandes que le naturel. Et cela ne vient pas tant (comme le penſe le vulgaire) de ce que ſi on les eût faites de la proportion

ordinaire, elles auroient paru trop petites, étant placées ſur un monument élevé, que parce que cette grandeur ſurnaturelle leur donne plus de dignité & de majeſté.

Les ſtatues que l'on conſacre aux Dieux, ſoit de grandeur ordinaire, ſoit plus grandes, ont été appellées par les Latins, *ſimulachra*, Idoles: telles ſont celles de Mars, de Venus, de Minerve, de Cupidon, de la Bonne-Foi, de la Fortune, & des autres Divinités qui n'ont point la forme ordinaire de nos corps. Les ſtatues pour les héros ou les demi-dieux, ont été appellées ξόανους, c'eſt-à-dire, faites au ciſeau, ou en ôtant de la matiere, comme on travaille les figures en marbre, en pierre, en bois, &c. Ce nom a été donné d'abord à toutes les ſtatues en général, ſur-tout à celles des Divinités Egyptiennes.

Les ſtatues des Rois étoient appelllées ανδριαντας, *ſtatuæ*: celles des ſages, εικελους, *ſimiles*: celles qu'on érigeoit aux gens de mérite, ou qui avoient rendu quelque ſervice eſſentiel à la République, βροτους, *humanæ*. On donnoit le nom de εικονιχης, *ad ſimilitudinem expreſſæ*, aux figures dont les traits du viſage étoient reſſemblans, ſoit en ſculpture, ſoit en peinture: les Latins les ont appellées du nom général *imagines*, reſſemblances. En vain chercheroit-on des noms particuliers pour les autres ſtatues; à moins qu'on ne veuille les appeller toutes *effigies*, repréſentations. Car le mot figure ne convient qu'au contour d'un homme, d'un cheval, ou de toute autre choſe, tracée ſur une ſurface plane.

Du tems d'Homere, les Grecs appelloient ἄγαλματα,

ſimulachra, tous les ornemens qui étoient expoſés dans les temples aux yeux des ſpectateurs ; & ils en ont d'autant mieux retenu le nom, que par la ſuite, preſque tous les ornemens de ces endroits conſacrés aux Dieux ne conſiſtoient guere que dans des ſtatues.

Toutes les ſtatues dont la grandeur étoit au-deſſus de celle d'un homme ordinaire, s'appelloient en général *ſigna*, ſtatues : celles qui étoient plus petites, *ſigilla*, petites ſtatues. Il y avoit auſſi d'autres figures qui ne repréſentoient point le corps humain en entier, que les anciens appelloient *hermæ*, *ſeu ſtemmata*, buſtes de Mercure, ou images des ancêtres. Ces buſtes étoient portés ſur des troncs quarrés, les uns plus longs, les autres plus courts, dont la plupart alloient en diminuant, en forme de gaînes par le bas ; les modernes leur ont donné le nom de Termes : on pouvoit en changer la tête à volonté. Il y avoit une grande quantité de ces buſtes qui repréſentoient pour l'ordinaire une tête de Mercure, d'où ils ont tiré leur nom : Hermes, en grec ἑρμῆς, voulant dire Mercure. On mettoit beaucoup de ces figures autour des tombeaux, pour conſerver la mémoire de ceux qui y étoient renfermés. On avoit coutume de placer les ſtatues des ancêtres, en latin *ſtemmata*, dans les veſtibules, ou dans les ſalles qui étoient à l'entrée des maiſons ; c'étoient les marques de nobleſſe & d'ancienneté de la maiſon, avant l'invention des armoiries : ils conſiſtoient en de ſimples buſtes, dont on ne voyoit que la tête, & dont le col étoit coupé au haut des épaules & de la poitrine.

Divers extraits de l'hiſtoire naturelle de Pline, ſur les ſtatues des anciens.

Le bronze fut employé communément aux ſtatues des Dieux. La premiere que je trouve avoir été faite à Rome de ce métal, eſt celle de Cerès : les frais en furent pris ſur les biens de Spurius Caſſius, qui, aſpirant à la royauté, fut tué par ſon pere. Des Dieux, l'airain paſſa aux ſtatues des hommes, & à des repréſentations diverſes. Les anciens leur donnoient une teinte avec du bitume, d'où il eſt d'autant plus ſurprenant qu'enſuite on ſe ſoit plu à les dorer. Je ne ſais ſi cette invention eſt romaine, mais elle n'eſt pas ancienne parmi nous. On n'élevoit des ſtatues qu'à ceux dont quelques actions méritoient l'immortalité. Ce fut d'abord pour les victoires dans les jeux ſacrés, & ſur-tout les jeux olympiques, où c'étoit la coutume d'élever une ſtatue aux vainqueurs. Pour ceux qui avoient vaincu trois fois à ces mêmes jeux, leurs ſtatues étoient reſſemblantes dans les différentes parties du corps, c'eſt pourquoi on les appelloit εἰκονικὰς, *ſimiles*, reſſemblantes. Je ne ſais ſi ce ne ſont pas les Athéniens qui les premiers ont élevé des ſtatues, par autorité publique, aux Tyrannicides Harmodius & Ariſtogiton ; ceci arriva la même année que les Rois furent chaſſés de Rome. Par une louable émulation, cet uſage fut enſuite univerſellement adopté : dès-lors les places publiques des villes municipales furent ornées de ſtatues : & par des inſcriptions ſur leur baſe, on perpétua la mémoire & les dignités des grands

hommes; enſorte que les tombeaux ne furent plus les ſeuls monumens de leur ſouvenir. Bientôt les maiſons des particuliers & les galeries devinrent des places publiques. Ce fut ainſi que le reſpect des cliens pour leurs patrons imagina de les honorer. *Liv. XXXIV, chap. IV, sect. IX.*

Les ſtatues ainſi dédiées étoient anciennement vêtues de la toge : on ſe plut auſſi à faire des figures nues, tenant une pique : elles repréſentoient les jeunes gens qui s'exerçoient dans les gymnaſes, & ſe nommoient Achilléenes. L'uſage grec eſt de ne rien voiler, le romain eſt au contraire d'ajouter une armure ſur la poitrine des ſtatues des militaires. Ceſar, étant Dictateur, ſouffrit que dans la place qui porte ſon nom on lui en élevât une cuiraſſée; car celles qui ſont couvertes à la maniere des Lupercales ſont auſſi nouvelles que celles qui ont paru depuis peu vêtues d'un manteau. Mancinus ſe fit repréſenter dans le même état où il ſe trouva lorſqu'il fut livré aux Numantins : il étoit nud, les mains liées derriere le dos. Nos écrivains ont remarqué que le poëte L. Accius fit placer dans le temple des Muſes ſa ſtatue d'une taille fort grande quoiqu'il fût fort petit. Quant aux ſtatues équeſtres, ſi recommandables chez les Romains, leur origine vient certainement des Grecs; mais les Grecs commencerent par celles à un ſeul cheval, pour les vainqueurs dans les jeux ſacrés : ceux qui avoient vaincu à deux, ou à quatre chevaux, en conſacrerent enſuite avec le même nombre : d'où eſt venu chez nous l'uſage d'ajouter même un char aux ſtatues des triomphateurs. Celui des chars à ſix chevaux, ou

attelés d'éléphans, eſt venu plus tard, & ne parut que ſous Auguſte. *Chap. V, ſect. x.*

L'uſage de repréſenter ſur un char à deux chevaux ceux qui, après leur prêture, avoient fait le tour du cirque, n'eſt pas non plus fort ancien : celui des ſtatues poſées ſur des colonnes l'eſt davantage. Nous en avons un exemple dans celle de C. Mœnius, vainqueur des anciens Latins, auxquels, ſuivant le traité, le peuple Romain donnoit la troiſieme partie du butin des vaincus. Ce fut lui qui dans ſon Conſulat, l'an de Rome 416, ſuſpendit à la tribune aux harangues les proues des vaiſſeaux pris aux Antiates qu'il avoit vaincus. Caïus Duillius reçut le premier les honneurs du triomphe naval pour ſa victoire ſur la flotte des Carthaginois : ſa ſtatue eſt encore aujourd'hui dans la grande place. On y voit auſſi celle de P. Minucius, intendant des vivres. Elle lui fut élevée hors la porte Trigeminienne, & la dépenſe en fut priſe ſur une contribution que fit le peuple. J'ignore ſi ce fut le premier honneur de cette eſpece accordé par le peuple : le Sénat l'avoit décerné auparavant. Belle coutume, ſi elle n'eût pas commencé pour des ſujets frivoles ! Car on avoit élevé à Attus Navius, devant le Sénat, une ſtatue dont la baſe fut brûlée dans l'incendie qui le conſuma aux funérailles de Publius Clodius. On en érigea une, par décret public, à Hermodore, Ephéſien, dans la place des Comices, parce qu'il interprétoit les loix qu'écrivoient les Decemvirs. On érigea une ſtatue à M. Horatius Coclès, pour une autre raiſon, & mieux fondée : il avoit ſeul repouſſé l'ennemi ſur le pont Sublicien ; la ſtatue ſubſiſte encore. Je ne ſuis point

ſurpris non plus que la Sybille ait eu des ſtatues près de la tribune aux harangues, quoiqu'il y en ait trois : une que Sextus Pacuvius Taurus, édile du peuple, fit élever, & deux qui le furent par M. Meſſala. Je croirois que celles-ci & celle d'Attus Navius, poſées du tems de Tarquin l'ancien, furent les premieres, ſi dans le Capitole il n'y en avoit pas des Rois qui l'ont précédé. *Chap. V, ſect. XI.*

Entre ces dernieres, la ſtatue de Romulus eſt ſans tunique, comme celle de Camille, dans la place aux harangues. Celle de Q. Marcius Tremulus, devant le temple de Caſtor & Pollux, étoit équeſtre, auſſi ſans tunique, & vêtue de la toge : il avoit vaincu deux fois les Samnites, &, par la priſe d'Anagnia, il avoit délivré les Romains du tribut. Les ſtatues qu'on doit mettre au rang des plus anciennes, ſont celles qu'on voit dans la place aux harangues de T. Clelius, L. Roſcius, Sp. Nautius, & C. Fulcinius, tués par les Fidenates dans une ambaſſade. La République décernoit ordinairement cet honneur à ceux qui, contre le droit des gens, avoient été tués. Elle l'accorda aux deux freres P. Junius & T. Coruncanus, qui furent tués par ordre de Teuca, Reine des Illyriens. Il ne faut pas oublier que, ſelon nos annales, leurs ſtatues dans la place publique étoient de trois pieds de haut : c'étoit alors la meſure honorable. Je n'oublierai pas non plus Cn. Octavius, (ou C. Popilius, ſelon d'autres), à cauſe de ſon mot fameux au Roi Antiochus. Ce Prince promettant de lui répondre, celui-ci, avec une baguette qu'il tenoit par haſard, traça un cercle autour du Roi, & le força de lui donner ſa

réponſe avant qu'il en ſortît. Ayant été tué dans cette ambaſſade, le Sénat lui érigea une ſtatue dans le lieu le plus apparent de la place aux harangues. L'hiſtoire dit auſſi qu'on décerna une ſtatue à la veſtale Taracia Caïa, ou Suffetia, pour être placée où elle voudroit : circonſtance qui n'eſt pas moins honorable pour elle, que d'avoir été, quoique femme, honorée d'une ſtatue. Voici, dans les propres termes des annales, ce qui la lui mérita : « pour avoir fait préſent au peuple du champ du » Tibre ». *Pline, chap. VI.*

Je trouve qu'on éleva des ſtatues à Pythagore & à Alcibiade, aux deux angles de la place des Comices, lorſque, dans la guerre contre les Samnites, l'Oracle d'Apollon Pythien eut ordonné de conſacrer dans le lieu le plus honorable des ſtatues au plus brave & au plus ſage des Grecs. Elles ſubſiſterent juſqu'à ce que le Dictateur Sylla fit bâtir le Sénat dans cet endroit. Je ſuis étonné de ce que les Sénateurs d'alors aient donné la préférence pour la ſageſſe à Pythagore ſur Socrate, qui, par l'Oracle du même Dieu, avoit été déclaré le plus ſage des hommes ; & que pour la valeur ils l'aient accordée à Alcibiade, au préjudice de tant d'autres, particuliérement à celui de Thémiſtocle, en qui la valeur & la ſageſſe étoient réunies. On poſoit les ſtatues ſur des colonnes, pour les élever au-deſſus des autres hommes. C'eſt auſſi ce que ſignifie la nouvelle invention des arcs de triomphe. Cependant cet honneur commença chez les Grecs : & je crois que perſonne n'eut autant de ſtatues élevées en ſon honneur que Demetrius de Phaleres à Athenes, puiſqu'on lui en érigea trois cent ſoixante :

l'année ne passoit pas encore ce nombre de jours. Elles furent presqu'aussi-tôt brisées. Les Tribus Romaines en avoient élevé dans toutes les rues de Rome à C. Marius Gratidianus, qu'ils renverserent lorsque Sylla entra dans la ville. *Pline, chap. VI, sect. XII.*

Les statues pédestres furent sans doute de très-bonne heure estimées à Rome; cependant l'origine des statues équestres est aussi fort ancienne : on en a même accordé l'honneur à des femmes, puisqu'il y en a une de Clélie, comme si ce n'étoit pas assez de l'avoir ornée de la toge : tandis que Lucrece & Brutus, qui avoient chassé les Rois pour lesquels Clélie fut en ôtage, n'en eurent point. Je croirois que cette statue & celle d'Horatius Coclès, ont été les premieres élevées par décret public, si Pison ne disoit que ce furent ceux qui avoient été en ôtage avec Clélie, & que Porsenna rendit à sa considération, qui la lui érigerent. Car pour celle d'Attus & celles de la Sybille, ce fut Tarquin : pour celles des Rois, il est vraisemblable qu'ils se les érigerent eux-mêmes. Le Hérault Annius dit au contraire que la statue équestre qui étoit vis-à-vis le temple de Jupiter Stateur dans le vestibule du palais de Tarquin le Superbe, étoit celle de Valeria, fille du Consul Publicola, & qu'elle s'étoit sauvée seule en passant le Tibre à la nage, les autres ôtages envoyés à Porsenna ayant été massacrés par le parti des Tarquins dans une embuscade. *Chap. VI, sect. XIII.*

De la maniere dont les anciens repréſentoient leurs Divinités.

Le dieu Mars étoit honoré par les Romains ſous les deux noms de *Gradivus* & de *Quirinus :* ſous le premier, il avoit ſa ſtatue dans le champ de Mars, hors de la ville : ſous le ſecond nom, ſa ſtatue étoit placée au milieu du *Forum*, dans l'intérieur de la ville.

Vénus étoit repréſentée, chez les Lacédémoniens, les armes à la main. En Arcadie, elle étoit noire. En Chypre, elle avoit de la barbe, le ſeptre viril, & des habillemens de femme.

En Egypte, l'Amour étoit repréſenté avec des ailes, derriere la ſtatue de la Fortune, qui tenoit devant elle une corne d'abondance.

Dans la Theſſalie, on donnoit trois yeux à Jupiter. On dit que Laomedon, & enſuite le Roi Priam, avoient fait placer cette ſtatue de Jupiter dans une cour, au milieu de leur Palais : c'eſt ce que Virgile nous apprend par cette deſcription :

Ædibus in mediis, nudoque ſub ætheris axe
Ingens ara fuit, juxtaque veterrima laurus
Incumbens aræ, atque umbrâ complexa Penates.

Virgil. Æneid. lib. II.

Au milieu du palais de Priam, & ſans aucune autre couverture que celle du ciel même, il y avoit un grand autel, proche duquel s'élevoit un laurier très-ancien, appuyé contre l'autel, & qui couvroit de ſon ombre les Dieux tutélaires de ce palais.

Lorſque Troyes fut ſurpriſe par les Grecs, Priam, accompagné d'Hécube ſa femme, & de ſes filles, s'étoit réfugié vers ce même autel, embraſſant les ſimulachres des Dieux qu'il invoquoit vainement, car il y fut maſſacré de la main de Pyrrhus.

Stenebus, fils de Capaneus, fit tranſporter enſuite cette ſtatue à Lariſſe. Or, quel que ſoit l'artiſte qui a fait cette figure, je crois que les trois yeux qu'on y remarque ſont le ſymbole de la triple puiſſance de Jupiter: de deux yeux il regarde la terre & la mer, & du troiſieme il regarde le ciel.

On repréſentoit le Roi Lyſimachus avec une corne au front, parce qu'un taureau qu'Alexandre étoit prêt de ſacrifier, ayant rompu ſes liens, & s'étant échappé, ce Roi ſaiſiſſant le taureau par les cornes, l'arrêta avec ſes deux mains, & le ramena au lieu du ſacrifice.

On met une étoile ſur le front de Jules Ceſar, parce qu'on apperçut, dit-on, une comete dans le ciel le jour qu'il fut aſſaſſiné en plein Sénat.

On repréſente Marcus Brutus avec un petit chapeau & deux petits poignards, parce que, le jour de ſon forfait, le peuple courut par la ville, un chapeau ſur la tête (le chapeau eſt l'emblême de la liberté) & qu'il parut que les poignards dont s'étoient ſervi Brutus & Caſſius, étoient les inſtrumens qui avoient rétabli la liberté dans Rome.

Les Romains avoient coutume de joindre & de dédier enſemble, dans leurs gymnaſes ou colleges, les ſtatues de Mercure & de Minerve : Ciceron les appelloit *Hermathenes*, c'eſt à-dire, ſtatues de Mercure & de

Minerve, posées sur un même piédestal. (Lettres de Ciceron à Atticus, liv. I, lett. 2). Ce que vous m'écrivez (dit-il) au sujet de votre Hermathene, m'a fait le plus grand plaisir: c'est un ornement très-convenable à notre Académie, parce que Hermes est commun à toutes les sciences, & que cette Académie est consacrée particuliérement à Minerve. Or les Hermathenes ressembloient aux autres statues d'Hermès; c'étoient des piédestaux plutôt que des statues, dont les têtes pouvoient se changer; & lorsqu'on y plaçoit les deux têtes de Mercure & de Minerve, jointes ensemble, on les appelloit Hermathenes: ce nom étant composé de deux mots grecs Ἑρμῆς, *Mercurius*, & Ἀθηνὴ, *Minerva.*

Des colosses les plus célebres.

Pour la hardiesse de la grandeur des figures, il y en a des exemples innombrables, puisque nous voyons qu'on a imaginé des masses énormes de statues appellées colossales, qui sont égales à des tours. Tel est l'Apollon au Capitole, apporté de la ville d'Apollonie dans le Pont, par M. Lucullus. Il a trente coudées de haut, & a coûté 500 talens (1). Tel est le Jupiter du champ de Mars, consacré par Cl. César, & qu'on appelle Pompeyen, parce qu'il est proche du théatre de ce nom. Tel est celui de Tarente, fait par Lysippe: il a quarante coudées. Ce qu'il y a d'étonnant c'est que, par la justesse de son équilibre, on peut (dit-on) le mouvoir à la

(1) Deux millions trois cent cinquante mille livres.

main, ſans cependant qu'aucun ouragan puiſſe le renverſer. On dit que l'artiſte a prévenu cet inconvénient, en oppoſant une colonne à peu de diſtance de la ſtatue, du côté où il falloit principalement rompre le vent. La grandeur & la difficulté de la mouvoir ont empêché Fab. Verrucoſus d'y toucher, quand il a tranſporté du même endroit l'Hercule qui eſt au Capitole.

Le plus admiré de tous les coloſſes fut celui du Soleil à Rhodes; il avoit été fait par Charès de Linde, éleve de Lyſippe; cette figure avoit ſoixante-dix coudées de hauteur. Elle fut renverſée, cinquante-ſix ans après, par un tremblement de terre : mais toute abattue qu'elle eſt, on ne ſauroit s'empêcher de l'admirer. Il y a peu d'hommes qui puiſſent embraſſer ſon pouce : ſes doigts ſont plus grands que la plupart des ſtatues : le vuide de ſes membres rompus reſſemble à l'ouverture de vaſtes cavernes. On voit au-dedans des pierres d'une groſſeur extrême, dont le poids l'affermiſſoit ſur ſa baſe. On dit qu'elle fut douze ans à faire, & qu'elle coûta 300 talens (1), qui furent le prix des approviſionnemens que le Roi Demetrius avoit laiſſés devant la ville, quand il en leva le ſiége, ennuyé de ſa longueur. *Pline, liv. XXXIV, chap. VII, ſect. XVIII.*

Ce coloſſe demeura abattu comme il étoit ſans qu'on y touchât, pendant 894 ans, au bout deſquels, l'an de Jeſus-Chriſt 672, Moawias, le ſixieme Calife ou Empereur des Sarraſins, ayant pris Rhodes, le vendit à un Marchand Juif, qui en eut la charge de neuf cent

(1) Un million quatre cent dix mille livres.

chameaux ; c'eſt-à-dire, qu'en comptant huit quintaux pour une charge, l'airain de cette ſtatue, après le déchet de tant d'années par la rouille, &c. & de ce qui vraiſemblablement en avoit été volé, ſe montoit encore à ſept cent vingt mille livres, ou à ſept mille deux cent quintaux. *Prideaux, part. II, liv. II.*

Il y a encore dans la même ville cent autres coloſſes plus petits, mais qui ſuffiroient chacun pour illuſtrer la ville où ils ſeroient. Outre ceux-là, il y a cinq coloſſes de Dieux, faits par Briaxis. L'Italie a produit auſſi des coloſſes : car nous voyons dans la bibliotheque du temple d'Auguſte, l'Apollon Toſcan, qui a cinquante pieds depuis le pouce, & dans lequel on ne ſait ce qui eſt le plus admirable ou du bronze, ou du travail. Sp. Carvilius, avec les cuiraſſes, les caſques, & les armures de jambes des Samnites vaincus, a fait faire un Jupiter qui eſt au Capitole. Sa grandeur eſt telle qu'on le voit de la place où eſt le Jupiter Latiarius. De la limaille de cette ſtatue il fit faire la ſienne, qui eſt aux pieds de celle du Dieu. Deux têtes au même Capitole attirent l'admiration : elles ont été conſacrées par le Conſul P. Lentulus : l'une eſt faite par Charès, dont nous avons parlé plus haut ; l'autre par Décius. Mais celle du dernier perd tant à la comparaiſon, qu'elle paroît l'ouvrage d'un artiſte abſolument ſans mérite.

Mais de notre tems, Zenodore a ſurpaſſé toutes les grandes figures de cette eſpece par un Mercure qu'il a fait dans une ville des Gaules en Auvergne. Elle fut dix ans à faire, & coûta 400000 petits ſeſterces (1). Après

(1) Quatre cent mille livres.

que cet artiste eut assez fait connoître son talent dans ce pays, il fut appellé à Rome par Neron, dont il fit la statue colossale de cent dix pieds de hauteur. Elle fut ensuite consacrée au soleil, les crimes de ce prince ayant fait détester sa mémoire. Nous admirions dans son attelier la ressemblance parfaite non-seulement dans la figure de terre qui fut le modele de l'ouvrage, mais encore dans les petits modeles ou esquisses qui avoient servi d'études pour le grand. Cette statue fit voir que l'art de fondre le bronze étoit perdu, car Neron étoit disposé à ne pas ménager l'or & l'argent, & Zenodore n'étoit inférieur à aucun des anciens Statuaires pour la science de modeler & de réparer. Lorsqu'il faisoit sa statue en Auvergne, il copia pour Vibius Avitus, Gouverneur de la Province, deux vases ciselés de la main de Calamis, dont César Germanicus, qui les aimoit beaucoup, fit présent à Cassius Silanus, oncle d'Avitus, son précepteur. La copie étoit si exacte qu'à peine pouvoit-on appercevoir quelque différence dans le travail. Ainsi, plus Zenodore étoit habile, plus il est aisé de voir qu'on avoit perdu l'art de fondre le bronze (1). *Pline, suite de la section XVIII ci-dessus.*

Les pl. XXXIII & XXXIV, XXXV & XXXVI, offrent la représentation de diverses têtes caractérisées, pour des statues plus grandes que le naturel.

La pl. XXXVII contient quatre têtes d'Athéniens dans différentes attitudes, tirées des monumens antiques.

(1) Voyez la réfutation de cette absurdité de Pline, dans une des notes que M. Falconnet a ajoutées à sa traduction des livres XXXIV, XXXV, & XXXVI de cet Auteur, imprimée à Amsterdam en 1772, *in*-8°. page 41.

CHAPITRE VI.

Des ſtatues d'enfans.

PARMI les modeles de ſtatues qui nous reſtent de l'antiquité, il faut toujours choiſir les meilleurs, & imiter dans chacune ce qui convient le mieux à chaque âge. Pour l'enfance, par exemple, nous en avons un exemple très-parfait dans ces génies enfans qui ſe voient autour de la ſtatue du Nil, dans les jardins du Vatican : ils ſont ronds & délicats, dans des attitudes folâtres & badines, les uns rampans pour ainſi dire à terre, les autres s'efforçant de monter ſur les grands membres & ſur le corps de leur pere, comme ſur une haute montagne. Les enfans que l'on voit auprès de la ſtatue du Tibre, allaités par une louve, ſont dans le même caractere.

Les anciens nous ont laiſſé un exemple d'un âge un peu plus avancé, mais cependant encore enfantin, dans le Cupidon dormant couché ſur la dépouille d'un lion, tenant un flambeau de ſa main gauche.

L'enfant que l'on voit à côté de la ſtatue de Léda, qui joue avec un cygne, & l'Hercule enfant qui étouffe un ſerpent, étant encore au berceau, ſont des modeles d'un âge ſupérieur aux précédens.

Enfin on a un modele d'enfant d'un âge encore plus avancé, dans le jeune Grec qui ſe mêle dans les combats du Ceſte.

Tous ces divers caractères d'enfans, qui ont encore l'embonpoint & la grosseur des membres de l'enfance, se voient à Rome sur les marbres antiques.

Les petits enfans doivent se représenter avec des mouvemens prompts, & des contorsions de corps quand ils sont assis. Etant debout, ils doivent paroître craintifs & peureux. *Léon. de Vinci, chap. LXI.*

Tous les petits enfans ont les jointures déliées, & les espaces qui sont entre deux plus gros : ce qui arrive parce qu'il n'y a sur les jointures que la seule peau, sans autre charnure que d'une nature nerveuse, laquelle attache & lie les os ensemble, & toute la chair molette & pleine se trouve entre l'une & l'autre jointure enfermée entre la peau & les os. Mais parce que dans les jointures les os sont plus gros qu'entre les mêmes jointures, la chair, à mesure que l'homme croît, vient à laisser cette superfluité qui demeuroit entre les os & la peau, si bien que la peau s'approche plus près de l'os, & vient à rendre les membres plus déliés autour des jointures, parce que n'y ayant point-là de cartilages & de peau nerveuse, elle ne peut se déssecher, & sans déssecher elle ne diminue point. De sorte que, par ces raisons, les petits enfans sont foibles & décharnés aux jointures, & gras entre les mêmes jointures, comme il paroît à leurs doigts, aux bras, aux épaules, qu'ils ont menues, cavées, & longues. Mais tout au contraire un homme est gros & noueux par-tout aux jointures des bras & des jambes ; & au lieu que les enfans les ont creuses, ceux-ci les ont relevées. *Léon. de Vinci, chap. CLXVIII.*

Entre les hommes & les enfans je trouve une grande

différence

différence de longueur de l'une à l'autre jointure, d'autant que l'homme a depuis la jointure des épaules jusqu'au coude, du coude au bout du pouce, & de l'extrêmité d'une épaule à l'autre une largeur de deux têtes : & à l'enfant cette largeur n'est que d'une tête; parce que la nature travaille premiérement à la composition de la principale piece, qui est le siége de l'entendement, plutôt qu'à ce qui concerne seulement les esprits vitaux. *Léon. de Vinci, chap. CLXIX.* Voyez les différentes figures d'enfans représentés sur la planche XXXVIII.

CHAPITRE VII.

Des proportions de la femme.

Le cercle, ou la figure circulaire, dominent dans la forme de la femme : Platon assure que c'est la figure la plus belle (1). Le cercle & la forme arrondie sont ses élémens primitifs, & sont la cause & le principe de toute beauté : comme dans l'homme le cube & le quarré sont les élémens de la force, de la grandeur, & de la grosseur. Les élémens de la figure humaine sont différens dans l'homme & dans la femme, en ce que dans l'homme tous les élémens tendent à la perfection, comme le cube & le triangle équilatéral : dans la femme, au contraire, tout se trouve plus foible & plus petit. D'où il arrive que, dans la femme, la perfection est moindre,

(1) Voyez la citation latine de Ciceron, page 6.

mais l'élégance des formes eſt plus grande : au lieu du cube qui eſt affoibli dans la figure de la femme, c'eſt un quarré-long ou parallelograme-rectangle, dont les côtés ſont inégaux ; & au lieu du triangle c'eſt une pyramide : au lieu du cercle, c'eſt un ovale. De-là, on peut inférer que, pour la perfection des formes, la femme tient le ſecond rang après l'homme, étant plus ſujette que lui à la prédeſtination : la forme de l'homme n'a donc beſoin d'aucun autre animal, mais elle eſt conſtruite ſur ſes propres principes : l'idée de la beauté de l'homme ayant été créée parfaite, comme il eſt très-probable qu'elle a exiſté primitivement dans Adam & dans le Chriſt.

De la perfection des diverſes parties du corps de la femme.

Voici les modeles de beauté que les habiles artiſtes, ſoit Peintres ou Sculpteurs, ont déterminés pour le corps de la femme. Il faut, ſelon eux, qu'elle ſoit d'une ſtature médiocre, qu'elle ne tombe point dans le défaut d'être ou trop grande, ou trop petite, mais qu'elle tienne un juſte milieu, avec une proportion élégante dans ſes membres, conformément aux exemples que nous ont laiſſés les anciens Sculpteurs Grecs.

Le corps ne doit être ni trop mince ou trop maigre, ni trop gros ou trop gras, mais d'un embonpoint modéré, ſuivant le modele des ſtatues antiques.

La chair ſolide, ferme, & blanche, teinte d'un rouge-pâle, comme la couleur qui participe du lait & du ſang, ou formée par un mêlange de lys & de roſes.

Le viſage gracieux, qui ne ſoit défiguré par aucune

ride : le col un peu longuet, charnu, fait au tour, d'un blanc de neige, dégagé, & ſans aucun poil.

Les épaules médiocrement larges : les bras ronds & molets : la main longue & charnue, les doigts allongés & flexibles, qui ſe plient & ſe courbent pour toucher avec légereté.

La poitrine unie & ample, avec un peu d'élévation : les tettons ou mammelles doucement ſéparés, ronds, point flaſques ni mols, ſaillans modérément ſur la poitrine. Les reins vers la ceinture doivent être plus étroits que le haut du corps, enſorte que cette partie ait une forme triangulaire.

Le pli des hanches, la hanche ou le haut de la cuiſſe, & les cuiſſes elles-mêmes doivent être larges & amples.

La peau du ventre ne doit pas être lâche, ni le ventre pendant, mais mollet & d'un contour doux & coulant depuis ſa plus grande ſaillie juſqu'au bas du ventre. La partie naturelle petite & relevée.

La partie du dos qui eſt entre les deux aiſſelles doit être plate, un peu enfoncée dans le milieu, & charnue, enſorte qu'il y ait comme un ſillon le long de l'épine du dos, & qu'on apperçoive à peine le contour des épaules.

Les feſſes rondes, charnues, d'un blanc de neige, retrouſſées, & point du tout pendantes. La cuiſſe enflée, ſur-tout du côté où elle ſe joint aux feſſes : le genou charnu & rond.

La jambe doit être droite, dont le gras ſaille avec élégance, faite au tour, allant en diminuant avec grace, comme une pyramide, juſqu'au talon. Le pied petit &

bien proportionné , avec une tumeur charnue ſur la partie ſupérieure appellée coude-pied. Ne vous laſſez point, dit Ovide , de louer les graces de ſon viſage , la beauté de ſes cheveux, la délicateſſe de ſes doigts, & la petiteſſe de ſon pied.

Nec faciem , nec te pigeat laudare capillos ,
Et teretes digitos, exiguumque pedem. Ovid.

En un mot, dans la figure de la femme, il faut obſerver que ſes traits ou les contours de ſes muſcles, ſa façon de ſe poſer, de marcher, de s'aſſeoir, tous ſes mouvemens & toutes ſes actions ſoient repréſentés de maniere qu'on n'y apperçoive rien qui tienne de l'homme ; mais que, conformément à ſon élément primitif, qui eſt le cercle, elle ſoit entiérement ronde, délicate, & ſouple , & entiérement oppoſée à la forme robuſte & virile.

A la beauté des formes & des contours délicats de la femme, il faut ajouter beaucoup de modeſtie, & une grande ſimplicité & égalité dans ſa contenance. Il faut ſur-tout éviter avec ſoin , ſoit dans ſes membres, ſoit dans ſes attitudes, toute roideur & apparence de muſcles. Enfin , lorſqu'une femme eſt debout, la diſtance d'un pied à l'autre, & quand elle eſt aſſiſe, l'écartement de ſes cuiſſes doivent être ajuſtés ſuivant les regles de la bienſéance, dans la raiſon de la pyramide qui préſide aux actions de la femme , d'autant plus que la pyramide renverſée eſt également l'hiéroglyphe de la femme , de même que le cube domine dans les actions de l'homme ; d'où il ſuit que dans les différentes attitudes de ce dernier,

ſoit debout, ſoit aſſis, ſes jambes & ſes pieds ſont toujours écartés l'un de l'autre.

On obſervera que la même figure ne domine point dans les actions & dans la forme des membres; car la pyramide correſpond à tout ce qui conſtitue l'homme, en ce que toutes ſes parties ſupérieures ſont plus larges que les inférieures, comme les épaules, le dos, la poitrine, &c: mais le cube préſide à ſes actions. Au contraire, la forme ovale préſide à la figure de la femme, parce que la rondeur & l'alongement ſe remarquent dans tous ſes membres: mais la pyramide préſide à ſes actions, comme on vient de le remarquer.

Il faut que les femmes ſoient repréſentées en des actions retenues & pleines de modeſtie, les genoux ſerrés, les bras recueillis enſemble, la tête humblement inclinée, & penchante un peu de côté. *Léon. de Vinci, chap. LXIV.*

Aux femmes & aux jeunes gens, il ne ſied pas bien d'être en des actions où les jambes ſoient écartées & trop ouvertes, parce que cette contenance paroît hagarde & trop effrontée: mais au contraire les jambes & les cuiſſes ſerrées témoignent de la modeſtie. *Léon. de Vinci, chap. CCLIX.*

On voit ſur la planche XXXIX que la beauté du nez humain eſt imitée de celle du cheval, lequel eſt droit & tiré, très-peu charnu, & dont les oſſemens ſont reſſentis: la narine eſt également grande, longue, ronde, & fort ouverte dans l'un & dans l'autre.

Sur la planche XL on fait une comparaiſon de la bouche humaine avec celle du cheval: & l'on y voit

que la levre de dessus avance un peu plus que celle de dessous, & que la distance qui se trouve entre le nez & la bouche est fort courte à l'un & à l'autre.

La planche XLI offre diverses figures du torse de la femme debout, où l'on peut voir que son attitude naturelle est d'avoir les jambes & les cuisses serrées l'une contre l'autre, conformément aux préceptes ci-dessus. On voit sur la planche XLII d'autres exemples de la même regle dans diverses figures de femmes debout.

On a donné sur la planche XLIII plusieurs figures de femmes debout & couvertes de draperies, d'après quelques statues antiques.

La planche XLIV est un Bacchanale dans le goût antique, de la composition de Rubens.

Il eût été à desirer que Rubens eût fait l'application des préceptes ci-dessus sur les proportions du corps de l'homme, & de celui de la femme, à des exemples choisis puisés dans la nature : mais comme il n'en fait aucune mention dans son livre, nous suppléerons à cette omission de sa part, en donnant dans un second volume, servant de Supplément à celui-ci, un Recueil d'études de diverses parties du corps humain, & d'académies entieres, dessinées d'après nature, auxquelles on pourra avoir recours.

Nous terminerons cet ouvrage par un précepte tiré de l'art de peinture d'Alphonse Dufrenoy. On peut, dit-il, dans la peinture commettre des fautes de toutes sortes de façons ; semblables aux arbres d'une forêt, elles se multiplient à l'infini, & parmi la quantité de chemins qui peuvent égarer, il ne s'en trouve qu'un seul qui con-

duiſe au but. De même que dans le grand nombre de lignes qu'on peut tirer d'un point à un autre, il n'y en a qu'une droite, toutes les autres ſont plus ou moins courbes ſelon qu'elles s'en éloignent plus ou moins. Pour s'en garantir, il faut imiter la belle nature, comme l'ont pratiqué les anciens, & en faire un heureux choix, ſuivant que le ſujet qu'on ſe propoſe de repréſenter le demande.

Errorum eſt plurima ſylva,
Multiplicesque viæ, bene agendi terminus unus.
Linea recta velut ſola eſt & mille recurvæ.
Sed juxtà antiquos naturam imitabere pulchram,
Qualem forma rei propria, objectumque requirit.

FIN.

APPROBATION.

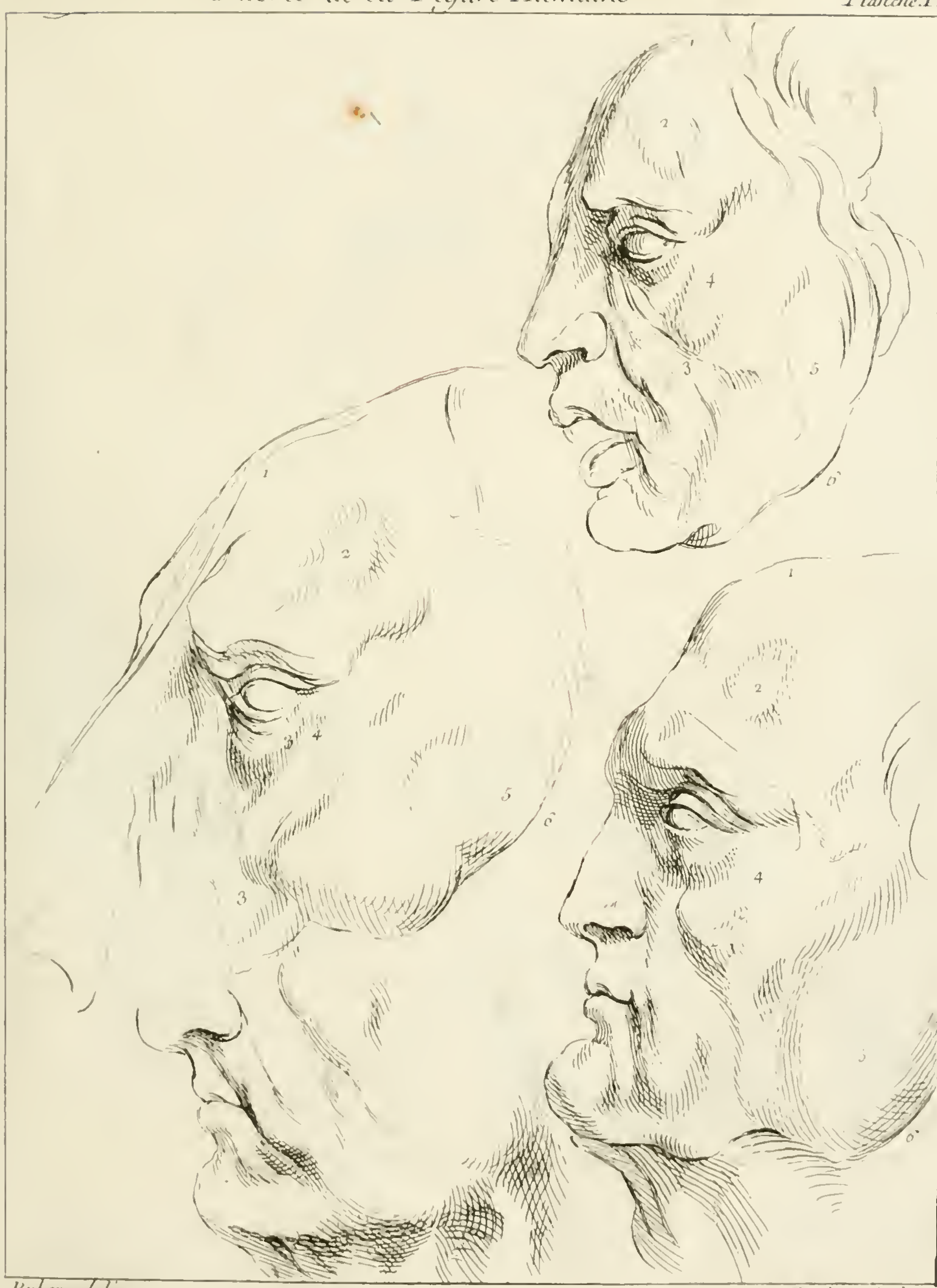
J'AI lu par ordre de Monſeigneur le Chancelier un manuſcrit qui a pour titre : *Théorie de la figure humaine, avec quarante-quatre planches;* il ne contient rien qui me paroiſſe devoir en empêcher l'impreſſion. A Paris, ce 3 Juillet 1773. LE BEGUE DE PRESLE.

PRIVILEGE DU ROI.

LOUIS, par la grace de Dieu, Roi de France & de Navarre : A nos amés & féaux Conſeillers les Gens tenant nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Conſeils Supérieurs, Prévôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils, & autres nos Juſticiers qu'il appartiendra : SALUT. Notre amé le Sieur JOMBERT, pere, nous a fait expoſer qu'il deſiroit faire imprimer & donner au Public un Ouvrage intitulé : *Théorie de la figure humaine; Catalogue raiſonné de l'Œuvre de*

Sébastien le Clerc, s'il nous plaisoit lui accorder nos Lettres de permission pour ce nécessaires. A CES CAUSES, voulant favorablement traiter l'Exposant, nous lui avons permis & permettons par ces Présentes, de faire imprimer lesdits Ouvrages autant de fois que bon lui semblera, & de les faire vendre & débiter par-tout notre Royaume pendant le tems de trois années consécutives à compter du jour de la date des Présentes. Faisons défenses à tous Imprimeurs, Libraires, & autres personnes de quelque qualité & condition qu'elles soient d'en introduire d'impression étrangere dans aucun lieu de notre obéissance ; à la charge que ces Présentes seront enregistrées tout au long sur le registre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris, dans trois mois de la date d'icelles. Que l'impression desdits Ouvrages sera faite dans notre Royaume, & non ailleurs, en beau papier & beaux caracteres ; que l'Impétrant se conformera en tout aux Réglemens de la Librairie, & notamment à celui du 10 Avril 1725, à peine de déchéance de la présente Permission ; qu'avant de l'exposer en vente, le manuscrit qui aura servi de copie à l'impression desdits Ouvrages, sera remis dans le même état où l'approbation y aura été donnée, ès mains de notre très-cher & féal Chevalier Chancelier Garde des Sceaux de France le sieur DE MAUPEOU ; qu'il en sera ensuite remis deux exemplaires dans notre Bibliotheque publique, un dans celle de notre château du Louvre, & un dans celle dudit Sieur DE MAUPEOU ; le tout à peine de nullité des Présentes : du contenu desquelles vous mandons & enjoignons de faire jouir ledit Exposant & ses ayans-cause pleinement & paisiblement, sans souffrir qu'il leur soit fait aucun trouble ou empêchement. Voulons qu'à la copie des Présentes, qui sera imprimée tout au long au commencement ou à la fin desdits Ouvrages, foi soit ajoutée comme à l'original. Commandons au premier notre Huissier ou Sergent sur ce requis, de faire, pour l'exécution d'icelles, tous actes requis & nécessaires, sans demander autre permission, & nonobstant clameur de haro, Charte normande & Lettres à ce contraires. CAR tel est notre plaisir. DONNÉ à Compiegne le quatrieme jour du mois d'Août l'an mil sept cent soixante-treize, & de notre regne le cinquante-huitieme. Par le Roi en son Conseil, LE BEGUE.

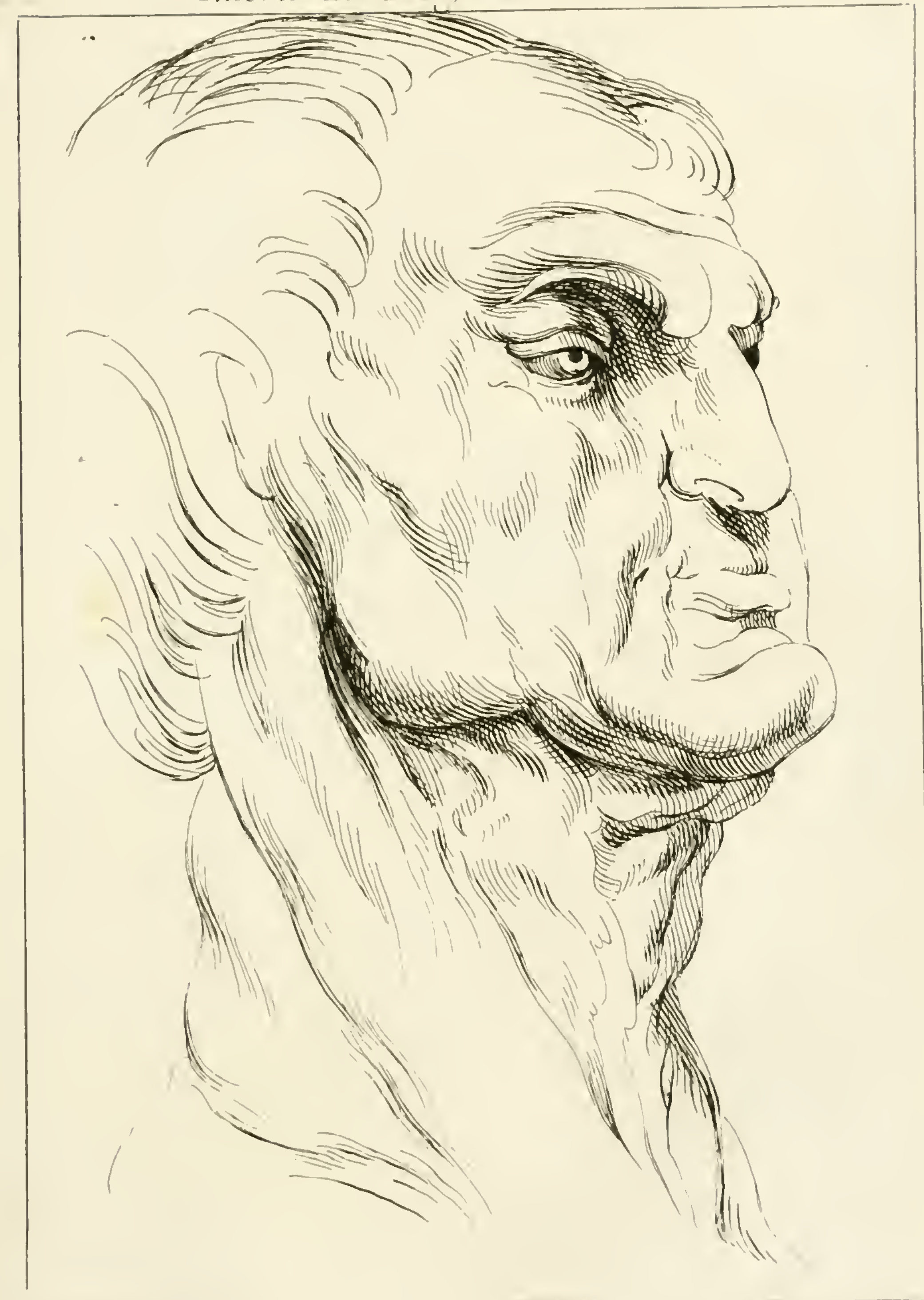
Registré sur le Registre XIX de la Chambre Royale & Syndicale des Libraires & Imprimeurs de Paris, N°. 2465, folio 120, *conformément au Réglement de* 1723. *A Paris, ce* 13 *Août* 1773. C. A. JOMBERT, pere, *Syndic.*



Rubens delin. P. Aveline Sculps.



Rubens delin. P. Ivelme . Sculps



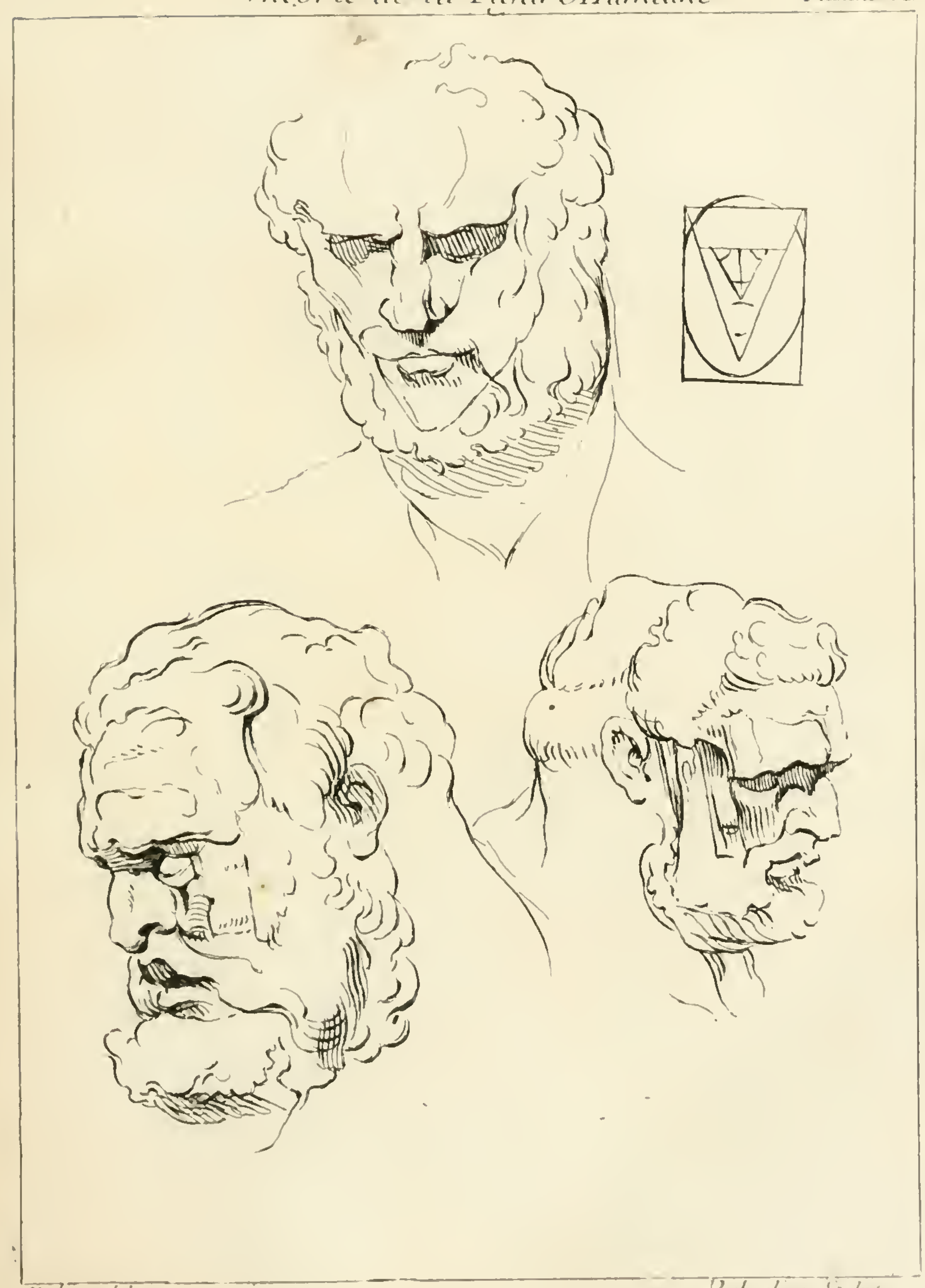
Rubens delin. P. Aveline Sculps



Rubens delin. P. Avelne Sculps.



Rubens delin. P. Aveline Sculps



Rubens delin.   P. Aveline Sculpt.

Rubens delin. P. Aveline Sculps.



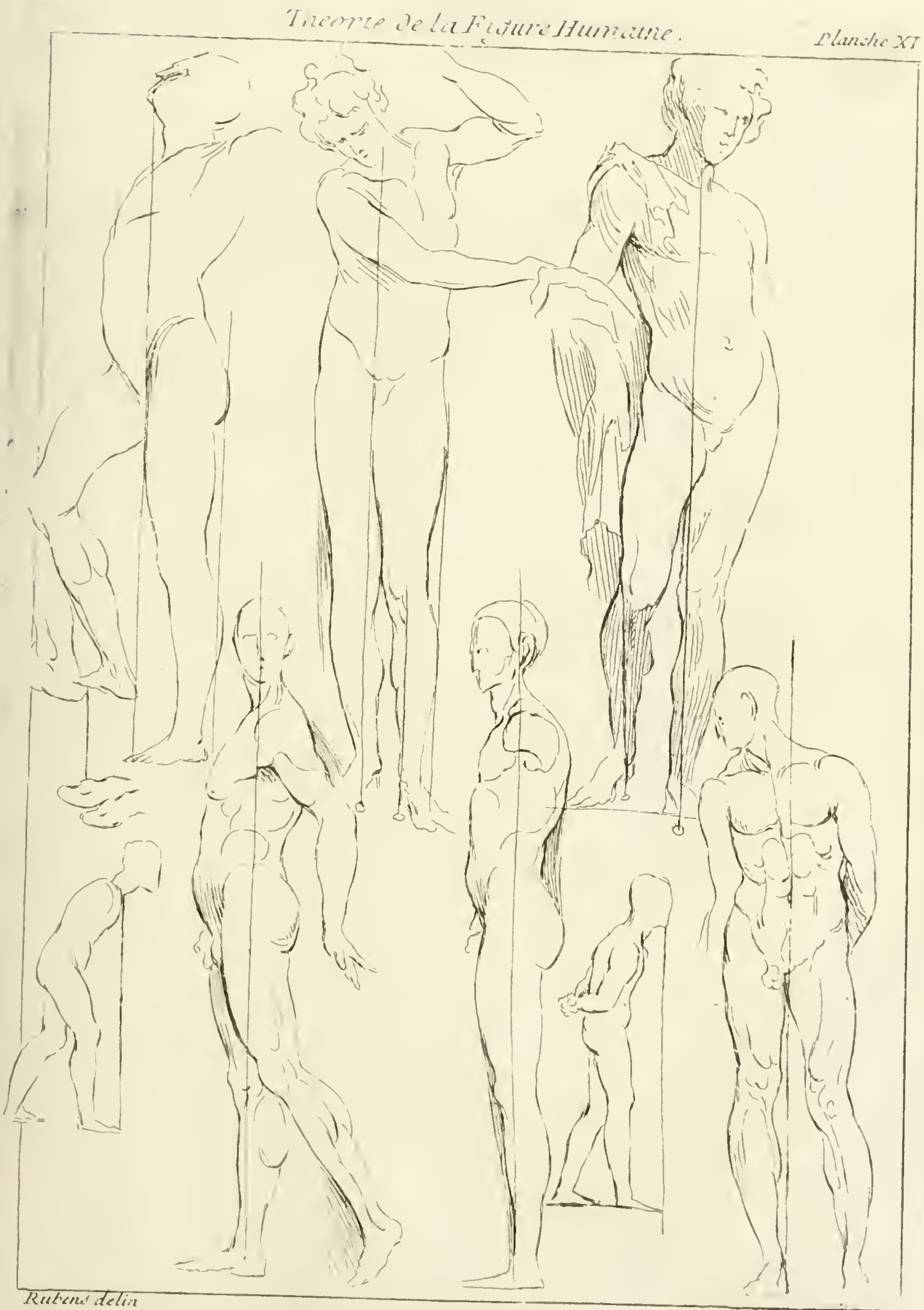
Rubens delin P. Aveline Sculps



Rubens delin. P. Aveline Sculps



Rubens delin. P. Aveline Sculps.

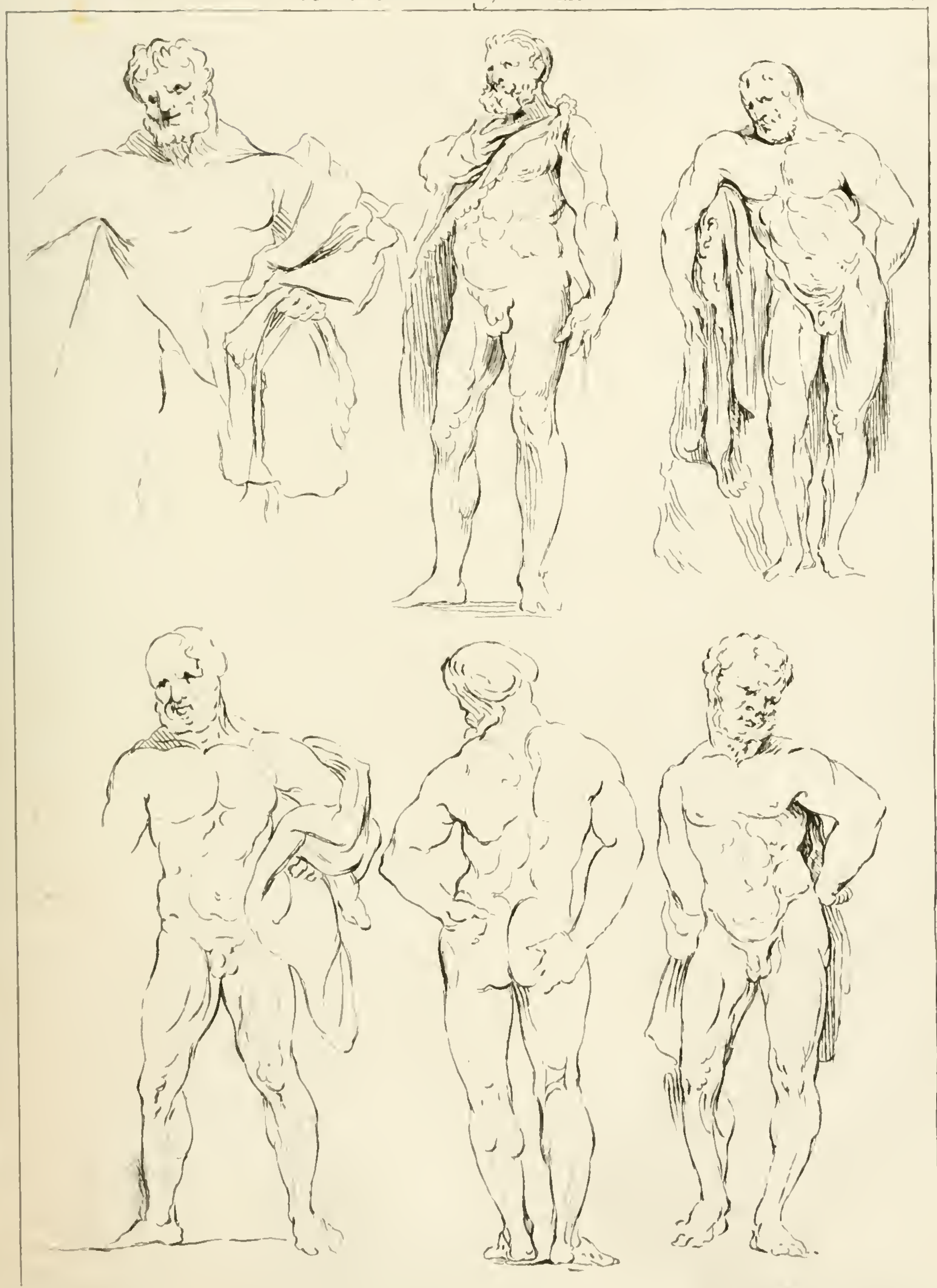


Rubens delin

P. Aveline Sculp



Rubens delin. P. Aveline Sculps.



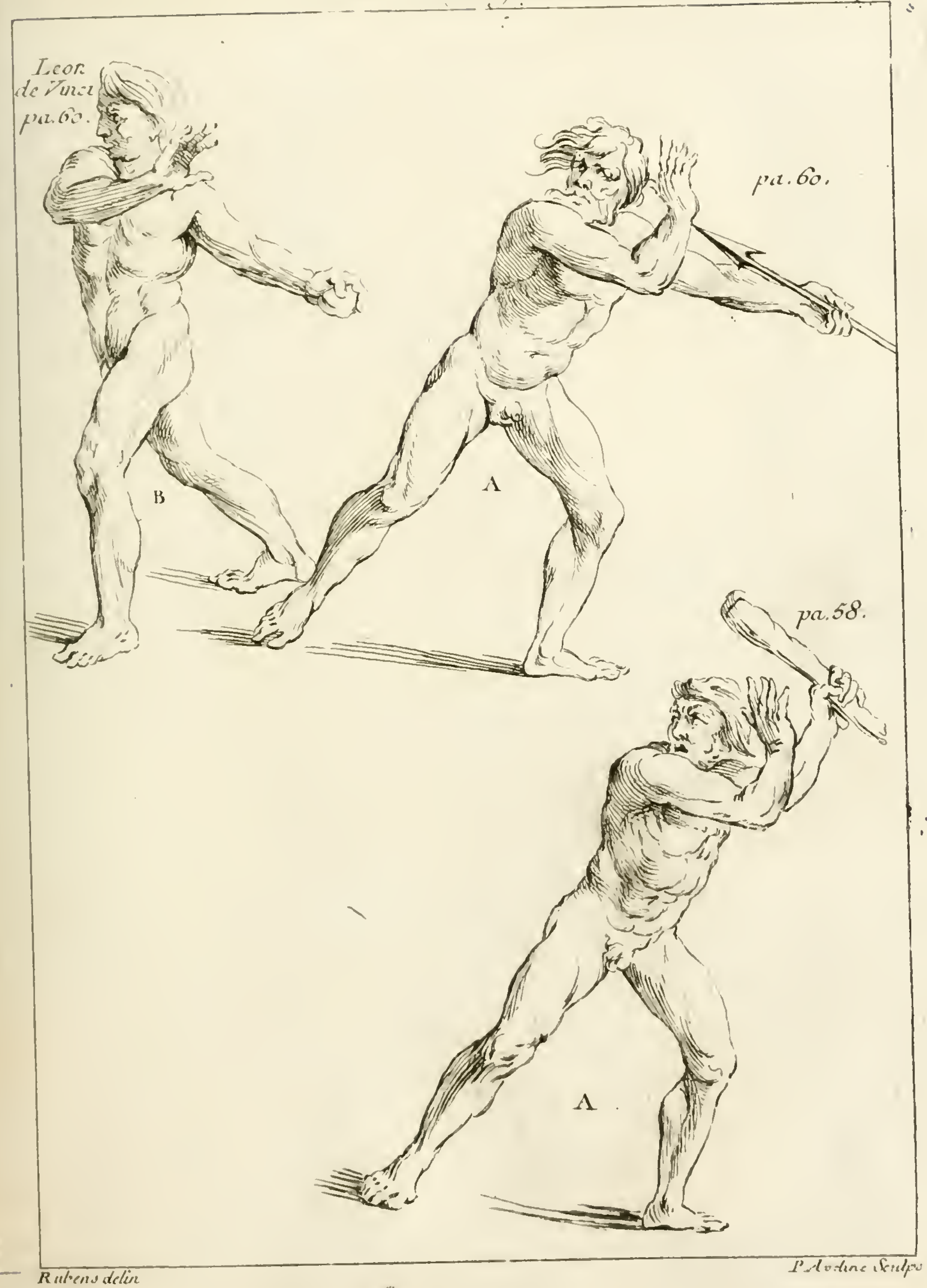
Rubens delin. P. Aveline Sculps



Rubens delin. P. Aveline Sculps



Rubens delin. *P. Aveline Sculp.*



Rubens delin

P. Avdine Sculps



Rubens delin

P. Aveline Sculps

Leon de Vinci pa. 78.

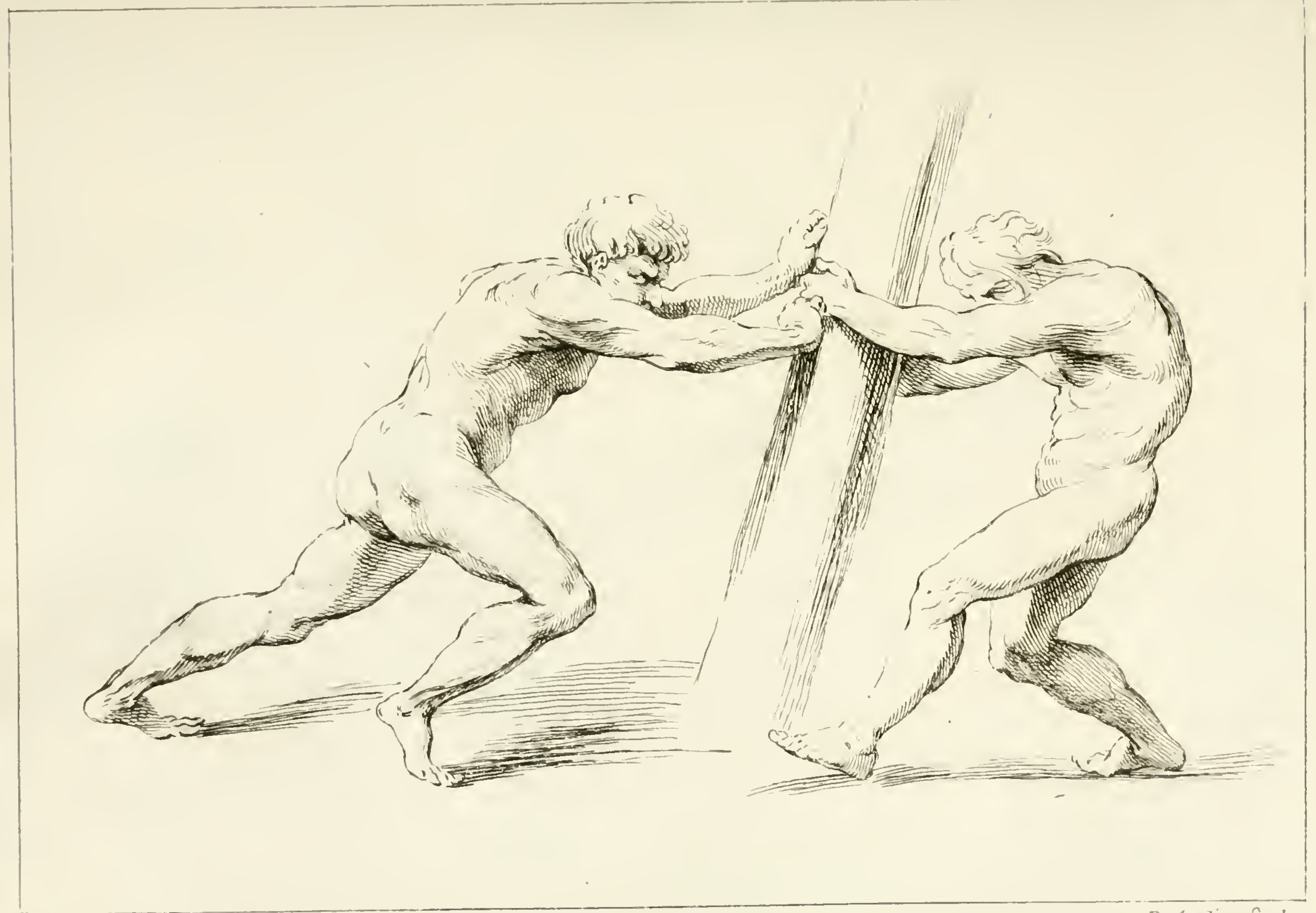
pa 77.

A B C

E D C

Rubens deline

P. Aveline Sculps



Rubens delin. P. Aveline Sculps.



Rubens delin. *P. Aveline Sculps.*



Rubens delin   P. Aveline Sculp



Rubens delin. P. Aveline Sculps.



Rubens delin F. Aveline Sculps.



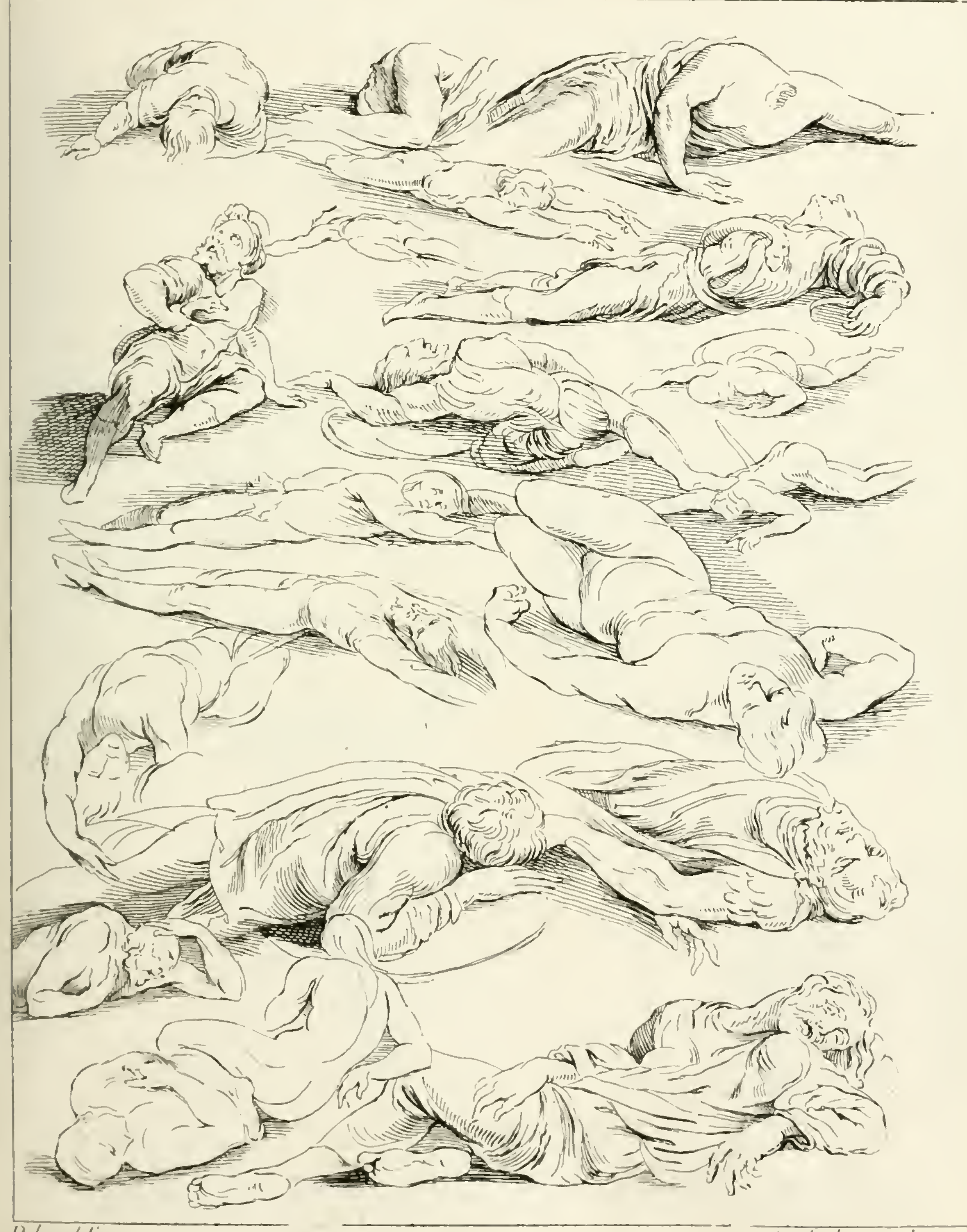
Rubens delin P. Aveline Sculps.



Rubens delin. P. Aveline Sculps.



Rubens delin P. Aveline Sculps



Rubens delin. P. Aveline Sculps.



Rubens delin. P. Aveline Sculps.



Rubens delin. P. Avelme Sculps.



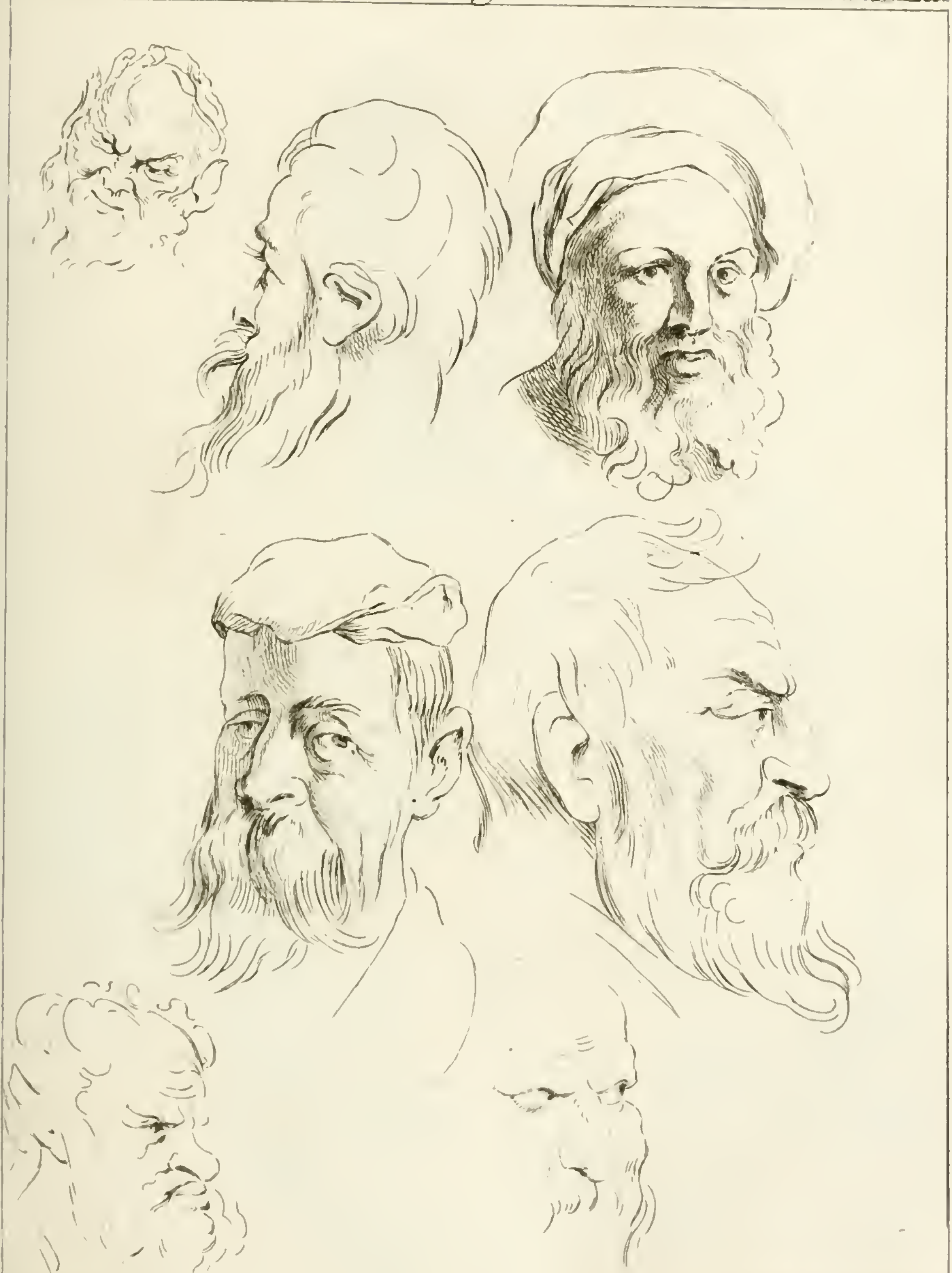
Rubens delin P. Aveline Sculps



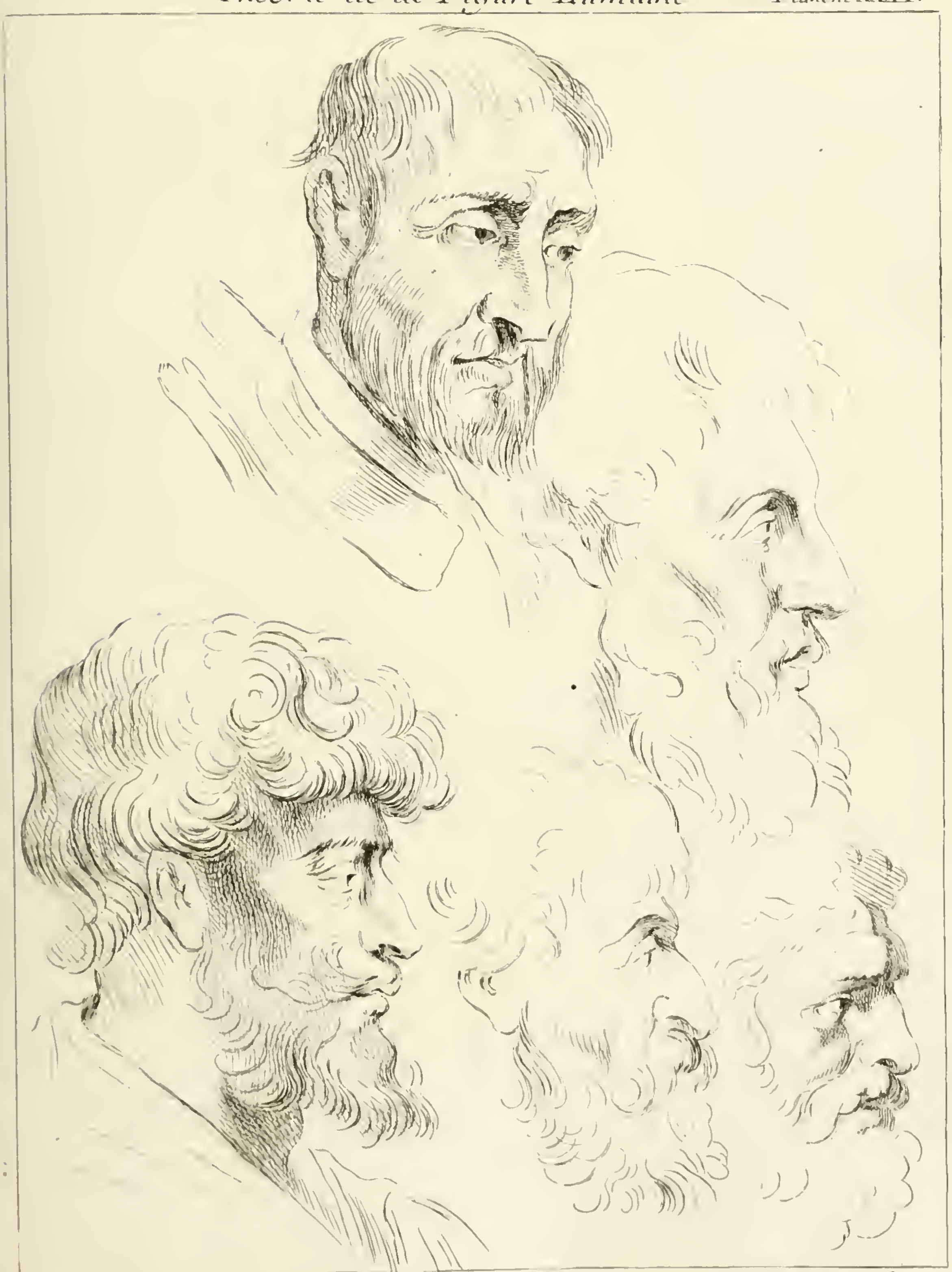
Rubens delin. P. Avelins Sculps.



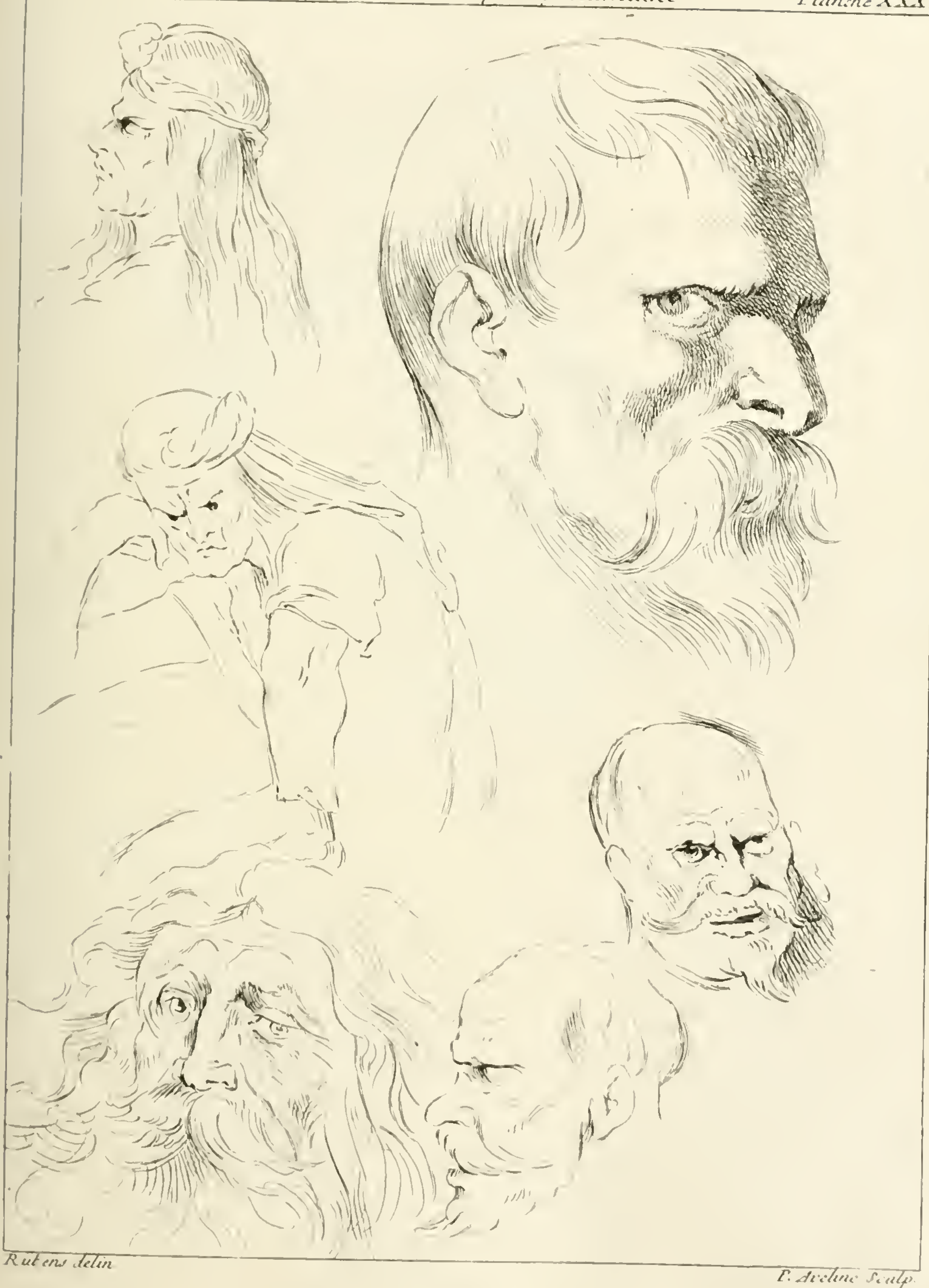
Rubens delin. P. Aveline Sculpé.



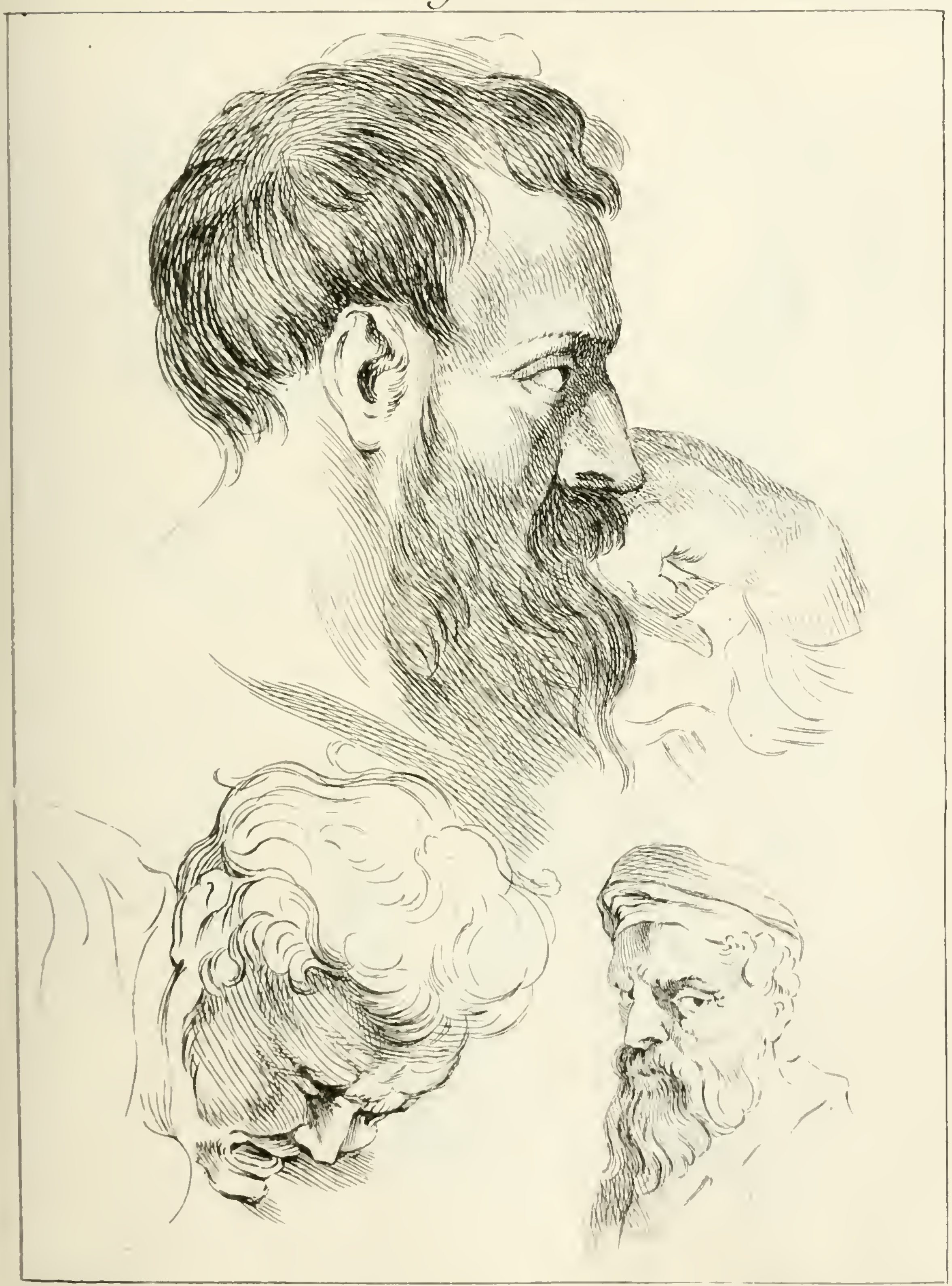
Rubens delin. P. Aveline Sculps.



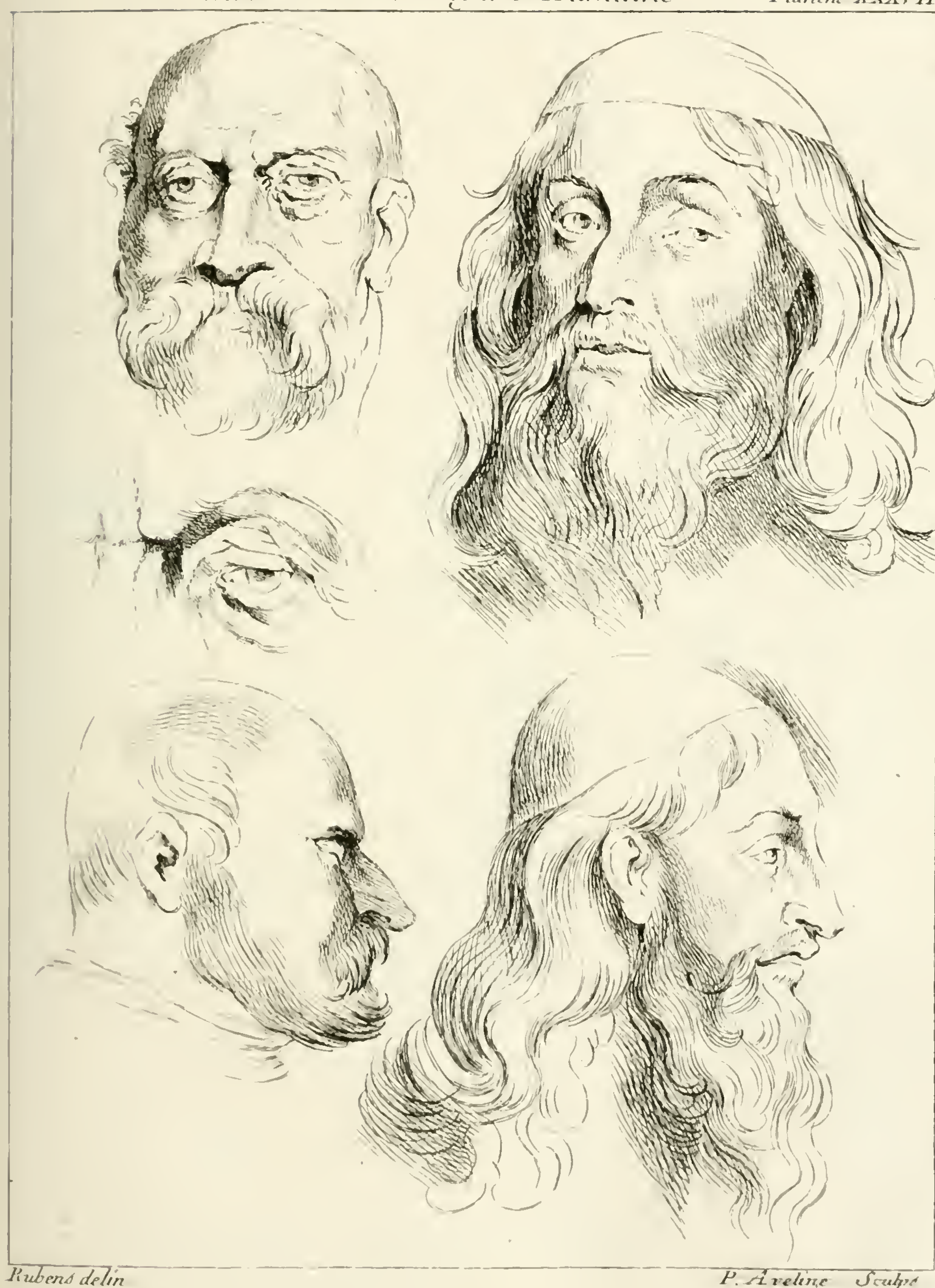
Rubens delin. P. Aveline Sculps



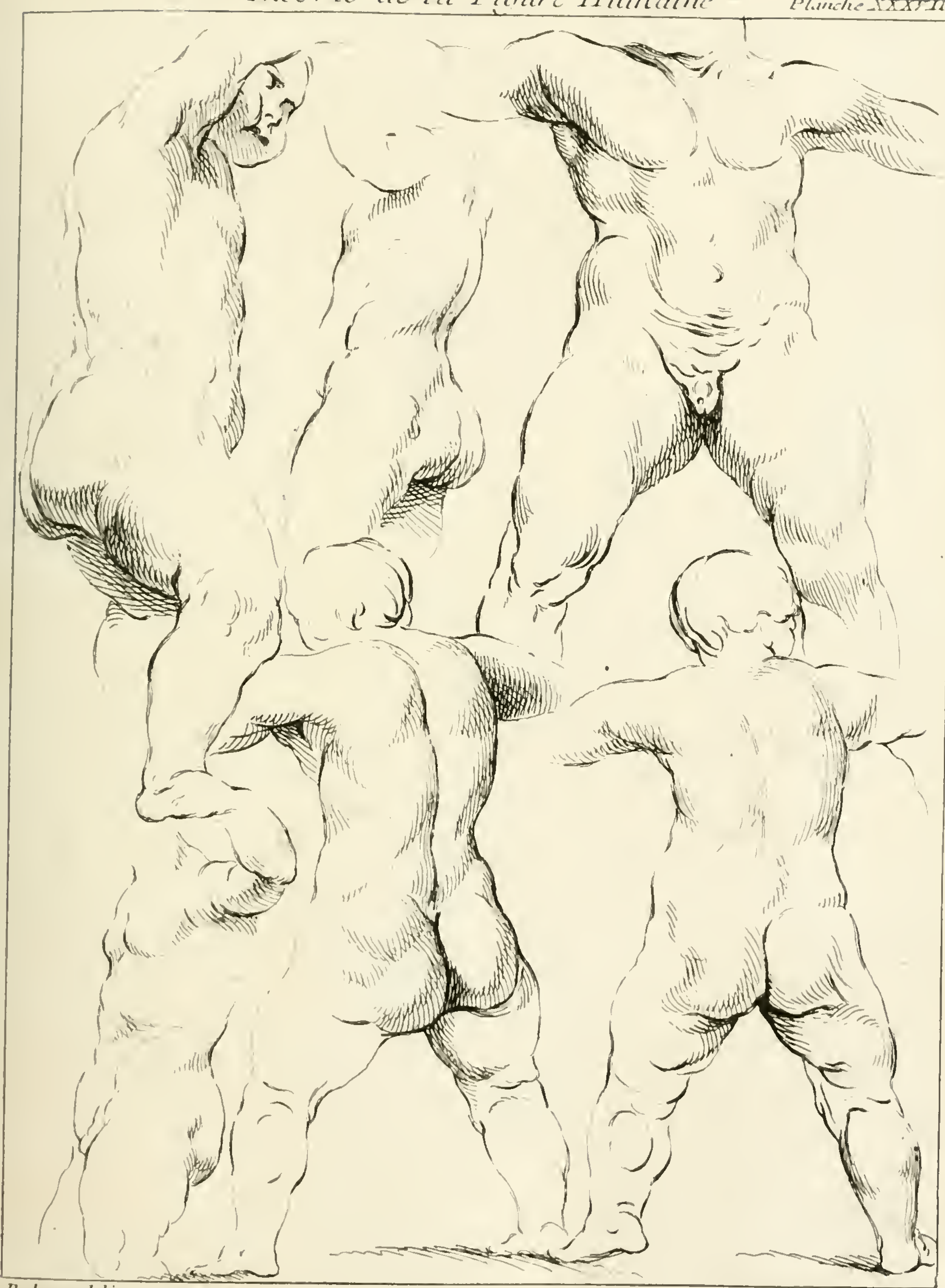
Rubens delin. P. Aveline Sculp.



Rubens delin . P. Aveline Sculps .



Rubens delin P. Aveline Sculpt



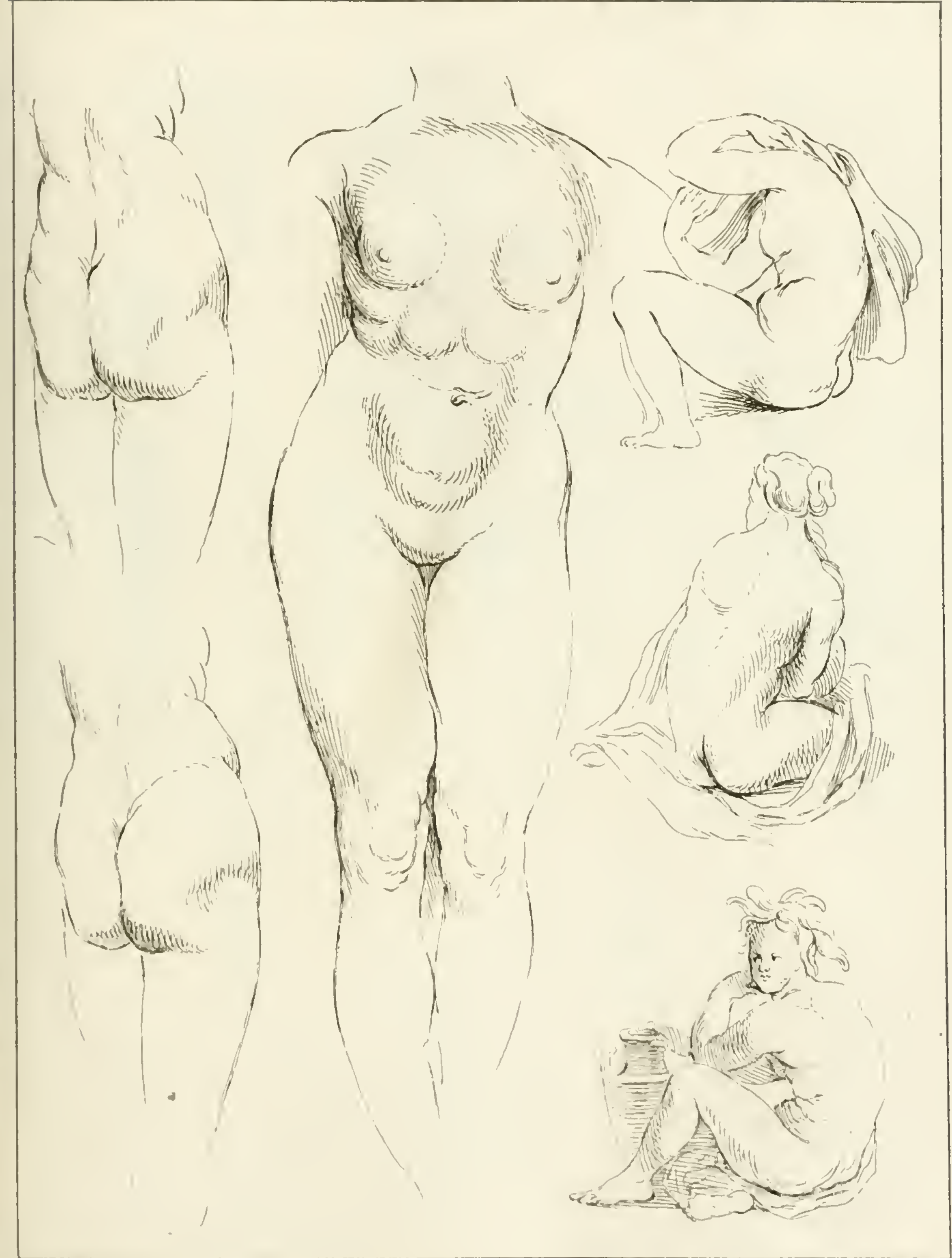
Rubens delin. P. Aveline Sculps.



Rubens delin   P. Aveline Sculps.



Rubens delin.   P. Aveline Sculps.



Rubens delin. P. Aveline . Sculps



Rubens delin. P. Avdine Sculp.

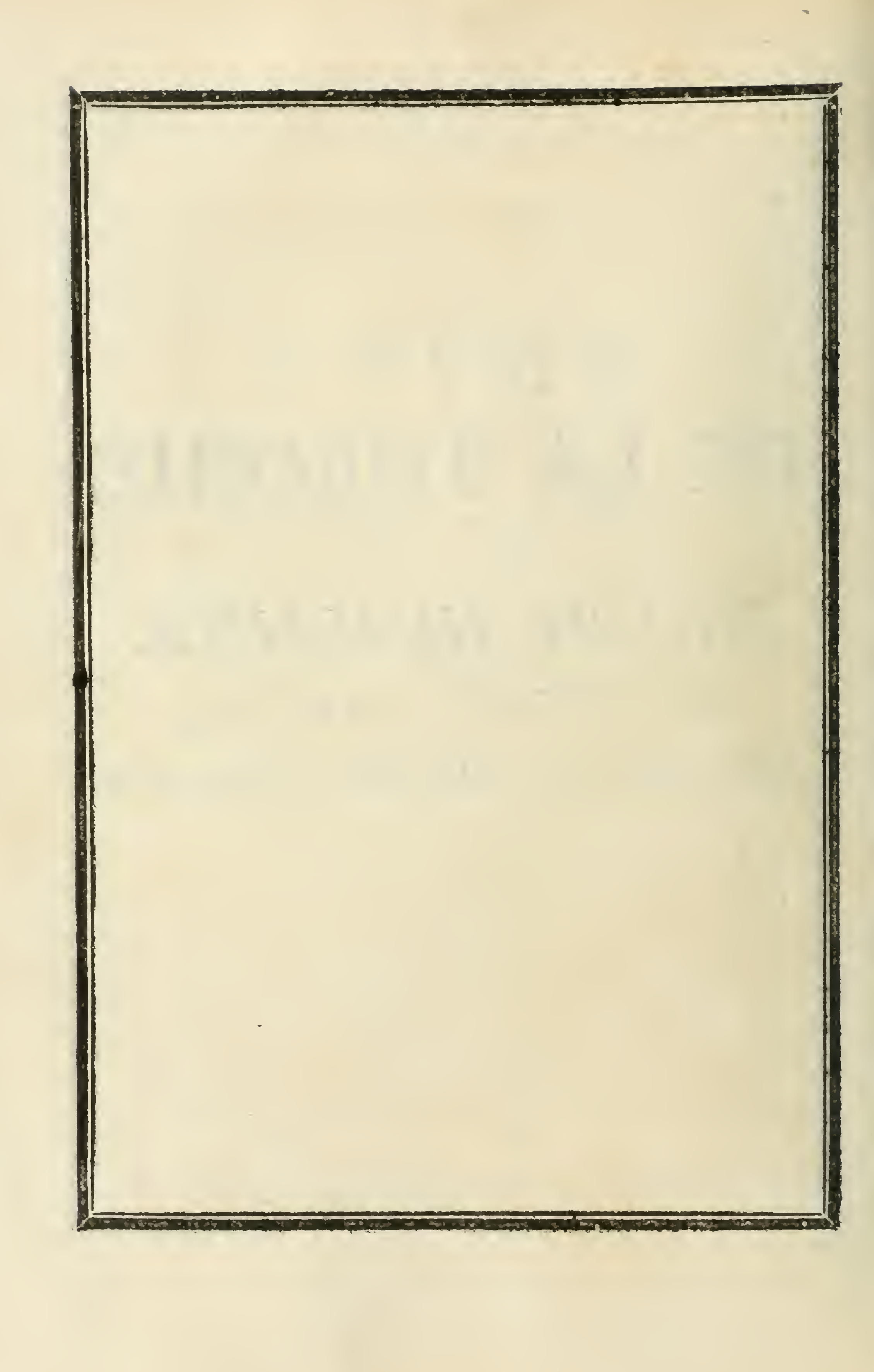


Rubens delin . P. Aveline Sculp.



Rubens delin et inv P. Aveline Sculps.

SUITE
DE LA THÉORIE
DE LA
FIGURE HUMAINE.
SECONDE PARTIE,
CONTENANT LES PRINCIPES DE DESSEIN.




PRINCIPES
DU
DESSEIN
ET DE LA
PEINTURE



PRINCIPES
DE DESSEIN,
APPLIQUÉS A LA PRATIQUE.

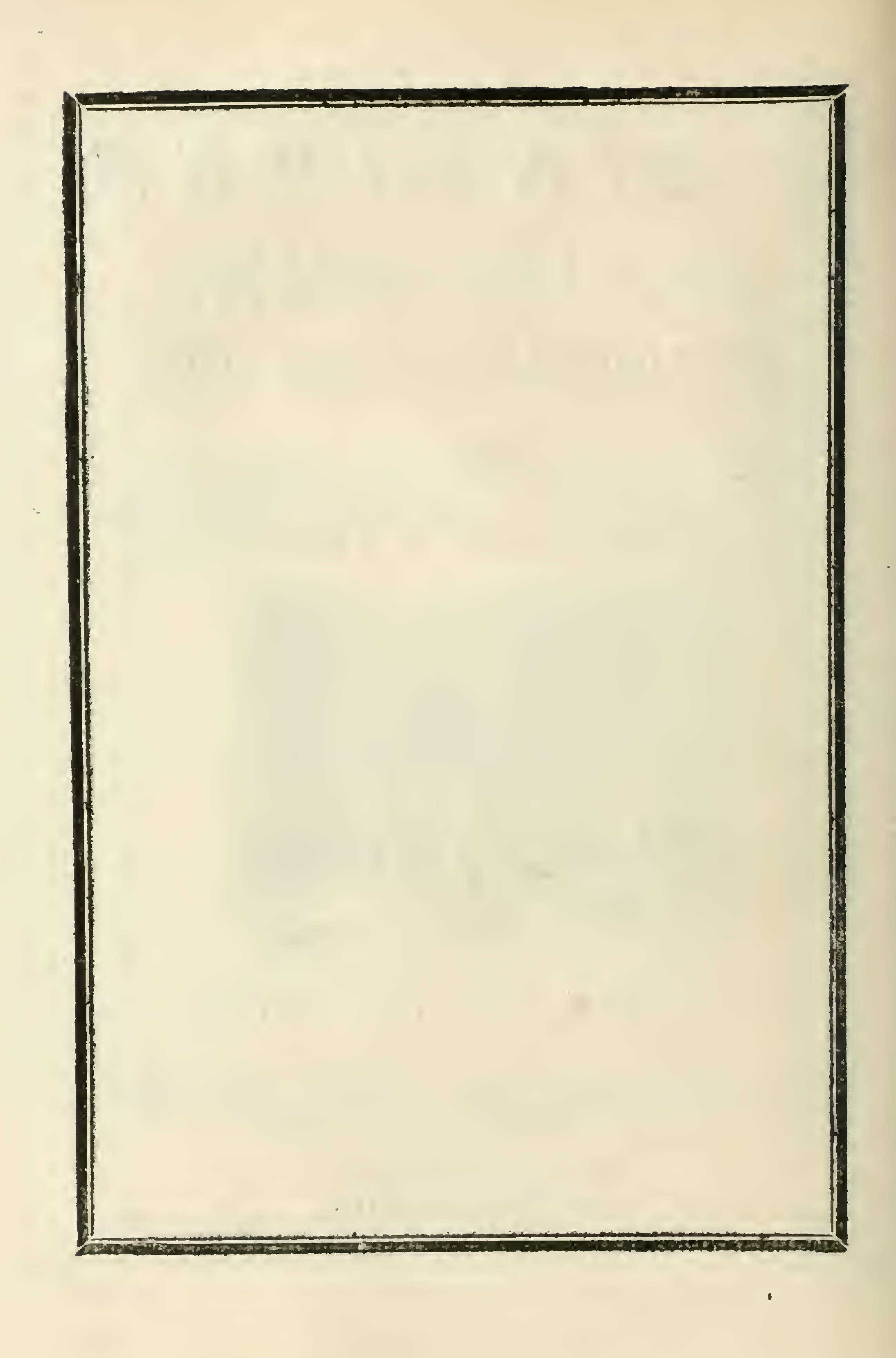
Où l'on trouve quantité d'exemples de toutes les parties du corps humain, plusieurs figures d'Académies, différens sujets très-variés, propres à former le goût, & divers paysages : le tout d'après les meilleurs Maîtres de l'Ecole Françoise moderne.



A PARIS, RUE DAUPHINE,

Chez CHARLES - ANTOINE JOMBERT, Pere, Libraire du Roi pour l'Artillerie & le Génie.

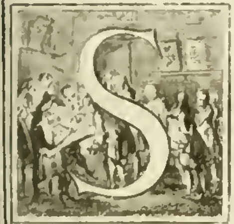
M. DCC. LXXIII.





PRINCIPES
DE DESSEIN,
APPLIQUÉS A LA PRATIQUE.

Du dessein, & de la maniere de l'étudier.



SANS nous arrêter aux différentes définitions du dessein que l'on a donné jusqu'ici, dont la plupart sont plus curieuses & recherchées qu'instructives, nous dirons que c'est l'art d'imiter la forme des objets qui se présentent à nos yeux. Le dessein est le fondement de la peinture, il en est la partie la plus essentielle, pour ceux qui se destinent à cette noble profession. On ne sauroit donc s'y prendre trop tôt pour en apprendre les premiers élémens, d'autant plus que dans l'âge le plus tendre, la main encore docile se prête plus aisément à la souplesse qu'exige cette sorte de travail. Pour parvenir à bien dessiner, il est nécessaire d'avoir de la justesse

dans les organes qu'on y emploie, & de les y former par une longue & continuelle habitude.

Toute la pratique de l'art du deſſein ſe réduit à trois choſes ; ſavoir, le deſſein d'après les études des grands Maîtres, celui qui ſe fait d'après la boſſe, & le deſſein d'après le modele vivant, ou d'après nature. Nous allons détailler ces trois manieres dans les articles ſuivans.

Du deſſein d'après les études des grands Maîtres.

Les premiers deſſeins qu'on donne à copier aux jeunes éleves ſont faits ordinairement, d'après nature, par un habile Maître. La planche 2 de ce recueil repréſente des ovales de tête vues de face, de trois quarts, de profil, levées, baiſſées, &c. C'eſt par-là qu'un éleve doit commencer : il doit s'exercer à les tracer au crayon juſqu'à ce qu'il en ait ſaiſi les diviſions & les lignes ſur leſquelles ſont poſés les yeux, le nez, la bouche, les oreilles, &c : parce que c'eſt de ce principe bien conçu que l'on parvient à mettre enſemble une tête, dans quelque ſituation qu'elle ſe trouve. Il copiera enſuite toutes les parties de la tête, priſes ſéparément, repréſentées ſur les planches 3, 4, 5, & ſuivantes, qui offrent un choix d'études faites par lès plus habiles artiſtes de l'Académie royale de Peinture & de Sculpture, très-propres pour ſervir de modeles à ceux qui voudront s'inſtruire dans l'art du deſſein. Ces douze premieres planches ſont gravées par M. Paſquier, d'après MM. Dandré Bardon & Boucher. Il y a cinq planches d'yeux dans toutes ſortes de poſitions, trois planches d'oreilles,

& deux de nez & de bouches : on ne peut rien voir de mieux exprimé, ni de plus propre à former le goût & la main des jeunes gens.

L'éleve passera ensuite aux têtes entieres, en faisant usage des principes qu'il vient de copier ; c'est-à-dire, par exemple, qu'il doit faire attention que les lignes sur lesquelles sont placés les yeux, le nez, la bouche, & les oreilles, sont paralleles entre elles, & que, quoique ces lignes ne soient point tracées sur l'original qu'il a devant lui, ce principe n'y est pas moins observé exactement. D'après ces considérations, il commencera par esquisser ou tracer légérement le tout-ensemble de la tête ; en comparant les parties les unes aux autres, & aux distances qui les séparent, il examinera si son dessein est conforme à l'original. Alors il donnera plus de fermeté à cet ensemble ; c'est-à-dire, qu'il assurera davantage ce qu'il vient d'esquisser : puis il y ajoutera les ombres, en suivant exactement son original. Il établira d'abord les principales masses d'ombres, qu'il adoucira vers la lumiere par des demi-teintes, en chargeant moins de crayon son dessein. Il comparera aussi les parties ombrées les unes aux autres, les demi-teintes aux reflets, & il réservera ses derniers coups de crayon pour les touches les plus fortes.

L'éleve continuera à copier des desseins de têtes vues de différens côtés, jusqu'à ce qu'il se soit assez familiarisé avec ces premiers principes pour s'y conformer passablement. Il dessinera ensuite des pieds & des mains, des bras & des jambes ; on en trouvera des exemples sur les douze planches suivantes, depuis le n°. 13 jusques &

compris le n°. 24. Elles ſont gravées par le même M. Paſquier, d'après les deſſeins du célebre Bouchardon, & de MM. Lemoine, Boucher, & Natoire, trois des plus habiles Peintres de notre école moderne, dont le nom ſeul vaut un éloge.

Après ces études réitérées, l'éleve copiera des deſſeins d'académies, ou figures entieres; mais auparavant il doit apprendre à en connoître les proportions générales. En commençant ſon deſſein, il s'attachera à ſaiſir le tour ou le mouvement de la figure qui lui ſert de modele, en l'eſquiſſant légérement au crayon. Il obſervera ſur ce modele les parties qui ſe correſpondent perpendiculairement & horizontalement, afin de les mettre chacune à leur place, les unes à l'égard des autres. Aidé par les proportions qu'il connoît déjà, il ſe conformera à celles du deſſein qu'il copie; c'eſt-à-dire, aux proportions réciproques & au rapport de toutes les parties avec la figure entiere. Enfin lorſqu'il croira être ſûr de toutes ces choſes, il fortifiera les contours de ſa figure, en y donnant toutes les fineſſes de détail, le caractere, & la légereté de l'original. Il indiquera les formes extérieures & apparentes, occaſionnées par la poſition intérieure des muſcles, les maſſes d'ombre & de lumiere. C'eſt ce que l'on appelle mettre enſemble ou au trait une figure. Alors il finira ſon deſſein, c'eſt-à-dire, qu'il l'ombrera, comme nous avons dit ci-deſſus, en obſervant la comparaiſon des ombres avec les demiteintes & les reflets du deſſein original.

Il faut commencer par établir légérement toutes les maſſes d'ombre, afin de pouvoir les porter petit à petit

au ton de celles de ſon exemple, en ſe réſervant pour la fin de donner les forces & les touches les plus vigoureuſes. On ménagera les reflets, & l'on fortifiera les endroits qui n'en reçoivent point; on fera bien attention aux demi-teintes qui lient les lumieres aux ombres d'une maniere inſenſible, & qui empêchent les ombres de trancher. Enfin l'on ſuivra de point en point ce qu'on a ſous les yeux; car copier un deſſein, c'eſt l'imiter de telle maniere que l'on puiſſe prendre la copie pour l'original. Pour cet effet, il faut s'exercer à pluſieurs repriſes ſur différens deſſeins de têtes, pieds, mains, académies, & figures entieres d'hommes, de femmes, & d'enfans, de figures drapées, &c.

On peut deſſiner indifféremment, ſoit au crayon de ſanguine ou de pierre rouge ſur du papier blanc, ſoit au crayon noir & blanc ſur du papier de demi-teinte, gris, bleu, ou couleur de chair tendre, que l'on fabrique exprès pour les deſſinateurs: toutes ces manieres de deſſiner reviennent au même. Si, par exemple, on deſſine ſur du papier de demi-teinte, le ton du papier formera naturellement les demi-teintes, & l'on réhauſſera les lumieres avec le crayon blanc: par conſéquent, on chargera moins ſon deſſein de crayon de ſanguine, ou de pierre noire, pour former les ombres. Au contraire, lorſqu'on deſſine ſur le papier blanc, les plus fortes lumieres ſont formées par le papier même: on eſt obligé de faire les demi-teintes avec le crayon de couleur, & l'on charge les ombres à proportion, ſuivant ſon original.

Par l'étude que nous venons de preſcrire, l'éleve

acquerra ce coup-d'œil juſte, cette habitude & cette facilité à manier le crayon que l'on nomme pratique, qui doivent être le principal objet de ſon étude, & du tems qu'il y emploiera, s'il veut faire quelque progrès dans l'art du deſſein.

On donne dans la IIIe ſuite (qui contient les douze planches depuis le n°. 25 juſqu'au n°. 36), douze figures d'académies deſſinées d'après nature, & gravées pour la plupart par les plus habiles Maîtres de l'Académie; ſavoir, MM. Bouchardon, Collin de Vermont, Tremolieres, Carle Vanloo, Boucher, & Natoire. La quatrieme ſuite contient douze autres planches d'académies, depuis le n°. 37 juſqu'au n°. 48, deſſinées pareillement d'après nature, & en partie gravées par les mêmes Académiciens: les autres planches de figures d'académies ſont gravées par MM. Cochin pere, Aveline, Perronneau, & Soubeyran, tous excellens Graveurs, qui ſe ſont attachés à bien rendre l'eſprit qui fait le mérite des deſſeins originaux. Ces morceaux peuvent être mis entre les mains des jeunes éleves pour les copier, en attendant qu'ils ſe trouvent aſſez forts pour voler de leurs propres ailes, & pour travailler par eux-mêmes d'après le modele vivant.

Du deſſein d'après la boſſe.

Il y a une ſi grande différence entre copier un deſſein tracé ſur le papier, & deſſiner d'après nature ſur une ſurface plate des objets qu'on voit de ronde boſſe, ou de relief, qu'il n'eſt guere poſſible de paſſer tout d'un

coup du deſſein d'après les études des grands Maîtres à celui d'après le modele. On a trouvé un milieu qui aide à paſſer de l'un à l'autre, c'eſt ce qu'on appelle deſſiner d'après la boſſe. Cette boſſe n'eſt autre choſe qu'un objet quelconque, comme tête, pied, main, ou figure entiere, modelé en terre ou en cire, ou de platre jetté en moule; ou bien c'eſt une figure de marbre, de pierre, de bronze, &c. ou enfin un bas-relief. Ces objets divers, qui ont la même rondeur que la nature, étant privés de mouvement, donnent la facilité à l'éleve, qui voit toujours ſa figure ſous le même aſpect, de deſſiner cet objet, en ſe tenant bien juſte dans le même point de vue. Dans le modele vivant, au contraire, le moindre mouvement involontaire & preſque inſenſible, embarraſſe l'artiſte encore novice, en lui préſentant ſouvent des ſurfaces nouvelles, & des effets de lumiere différens.

Dans l'étude d'après la boſſe, l'attention devient plus néceſſaire que dans celle d'après les deſſeins; & les difficultés que l'éleve éprouve deviennent plus grandes. Il faut qu'il raiſonne & qu'il compare ce qu'il a fait, ce qu'il va faire, & ce qu'il va voir, avec ce qu'il a vu dans les deſſeins des Maîtres qu'il a copiés juſqu'ici. Il faut qu'il connoiſſe les os par leurs noms, par leurs formes, & leurs articulations : qu'il connoiſſe les muſcles qui les enveloppent, leur origine, leur inſertion, leurs fonctions, & leurs formes, afin de pouvoir donner le caractere & la reſſemblance convenables au mouvement de la figure : c'eſt l'étude de l'anatomie qui doit le guider préſentement. On trouve chez Jombert un *Abrégé*

d'anatomie à l'uſage des Peintres, mis au jour par *Tortebat*, en un volume *in-folio*, que nous croyons ſuffiſant pour remplir cet objet; nous n'avons pas cru devoir en parler ici, pour éviter un double emploi. L'éleve pourra étudier, dans cet abrégé d'anatomie, le ſquelette humain qui y eſt deſſiné fort en grand & vu de trois côtés: l'écorché y eſt pareillement repréſenté, avec des lettres de renvoi pour le diſcours d'explication qui eſt vis-à-vis. Le fruit qui réſultera de cette étude le conduira à deſſiner d'après la boſſe & enſuite d'après nature, avec connoiſſance & diſcernement, & à donner à toutes ſes productions un caractere de vraiſemblance.

Les principales figures antiques que nous connoiſſons ſont l'Hercule Farnèſe, l'Antinoüs, l'Apollon, la Vénus de Medicis, le Laocoon, le Torſe, &c. & tant d'autres qui offrent aux artiſtes les moyens de connoître les belles formes & l'élégance des proportions. On les trouve détaillées dans le livre intitulé: *Méthode pour apprendre le deſſein*, par *Charles-Antoine Jombert, in-quarto.* 1755, chap. V, pag. 75 & ſuivantes. Comme le jeune éleve, curieux d'apprendre, ne peut ſe diſpenſer de joindre la lecture de cet ouvrage à celui-ci, nous nous diſpenſerons d'en parler davantage. Nous ferons obſerver ſeulement que ces chef-d'œuvres de l'antiquité ſont d'autant plus précieux que leurs Auteurs, en les formant, ont corrigé les défauts mêmes de la nature. Nous ajouterons que, par la beauté de leur choix, ces figures raſſemblent chacune, relativement à ce qu'elles repréſentent, un ſi beau caractere, joint à tant de graces, d'élégance, & de perfection, qu'il ſeroit impoſſible de les trouver

réunies dans un même ſujet animé.

Avant que de deſſiner en entier ces antiques, il ſera bon d'en deſſiner les parties ſéparément, comme têtes, pieds, mains, &c : on fera enſuite toute la figure. Pour la mettre enſemble, on s'y prendra comme nous avons dit des académies, & l'on ombrera en ſuivant exactement l'effet du modele, & en comparant les maſſes d'ombre aux reflets & aux demi-teintes. Le but de cette étude eſt de préparer l'éleve à deſſiner d'après nature, & de lui faire connoître les belles proportions & les belles formes.

On deſſine d'après la boſſe, ainſi que d'après nature, au jour ou bien à la lampe, avec tel crayon & ſur tel papier que l'on juge à propos. Avant que de commencer cette étude d'après nature, il ſera bon d'apprendre la perſpective. On n'a point jugé à propos d'en donner les principes dans cet abrégé, mais on les trouvera très-bien démontrés & mis à la portée des artiſtes, dans le livre qui a pour titre : *Traité de perſpective à l'uſage des artiſtes*, ſelon la méthode de M. *Sebaſtien le Clerc*, par M. *Jeaurat* ſon petit-fils, *in-quarto*, avec beaucoup de figures, chez *Jombert.*

Du deſſein d'après le modele vivant.

Nous ferons ici la récapitulation des connoiſſances que l'éleve doit avoir acquiſes en étudiant la perſpective, l'anatomie, & les figures antiques, afin d'en faire une juſte application.

La perſpective eſt abſolument néceſſaire au jeune

artiſte pour bien concevoir le plan d'une figure ou d'un grouppe : pour exprimer les raccourcis & la diminution des corps à meſure qu'ils s'éloignent de l'œil du ſpectateur, & pour pouvoir mettre en même tems de l'intelligence dans les maſſes de lumiere & d'ombre relativement aux plans qu'ils occupent. Les deſſeins des grands Maîtres prouvent clairement qu'ils avoient fait une étude ſérieuſe de cette ſcience, ainſi que de l'anatomie, qu'ils regardoient comme la baſe fondamentale du deſſein. En effet, lorſqu'on les poſſede toutes deux, non-ſeulement on s'épargne beaucoup de tems & de peine, & l'on ne fait rien au haſard ; mais tout ce que l'on deſſine d'après nature, porte avec ſoi ce caractere de vérité & de préciſion qui frappe au premier coup-d'œil.

La perſpective eſt encore néceſſaire pour ſaiſir & faire paſſer à propos un contour ſur un autre, afin de chaſſer la partie qui fuit : intelligence ſans laquelle l'enſemble ſera faux, & avec l'effet le mieux entendu, avec les lumieres & les ombres les mieux obſervées, une figure paroîtra toujours ridicule, & n'aura pas l'action qu'on ſe propoſoit : il en eſt de même pour les grouppes de pluſieurs figures. A l'égard du fini, ou de l'effet, c'eſt auſſi la perſpective qui détermine en général le degré de force des ombres ſur les premiers plans, & leur affoibliſſement à meſure que les corps qui les produiſent s'éloignent. Les ombres portées ſuivent ce même principe ; il faut cependant y joindre la connoiſſance des effets de lumiere que l'on nomme clair-obſcur.

La connoiſſance de l'anatomie eſt d'une néceſſité indiſpenſable pour le jeune deſſinateur : elle ſert à lui faire

connoître la charpente du corps humain, c'eſt-à-dire, la ſtructure des os qui modifient la forme extérieure du corps en général, & celle de chaque membre en particulier : elle lui ſert encore pour donner aux muſcles leur véritable poſition, & pour pouvoir les exprimer convenablement à l'action qu'ils ont ſur les membres, & aux mouvemens qu'ils leur impriment. C'eſt par ſon ſecours que l'on marque davantage ceux qui ſont en action, & que l'on donne à ceux qui obéiſſent au mouvement des autres les inflexions qui forment ce beau contraſte que l'on remarque dans la nature.

L'étude réfléchie des antiques ſert à rectifier les formes, quelquefois défectueuſes, de la nature, & à ſe déterminer ſur le choix de celles qu'il eſt plus important de ſaiſir & de faire ſentir; car en étudiant la nature, il eſt à propos, en ne s'écartant point de la vérité, de s'accoutumer à y voir principalement ce qu'elle offre de grand & de noble, en y ſubordonnant toutes les petites parties. On doit donc s'habituer de bonne heure à faire ce choix, par la comparaiſon de la nature avec les belles productions des antiques & les ouvrages des grands Maîtres.

Pour deſſiner d'après nature, on poſe à volonté un homme nud, ſoit debout, aſſis, ou couché, ou dans quelque autre attitude que ce ſoit, mais cependant naturelle; c'eſt ce qu'on appelle poſer le modele. Il peut être éclairé par la lumiere du jour, ou par celle d'une lampe : quoique le modele ſoit beau à deſſiner de tous les côtés, on eſt libre cependant de choiſir celui qui intéreſſe davantage. On deſſine indifférem-

ment ſur le papier blanc ou ſur celui de demi-teinte.

On doit, comme on l'a déjà dit en parlant de l'étude d'après des deſſeins d'académies, s'appliquer, dès le premier inſtant, à ſaiſir le tour ou le mouvement de la figure par un trait léger, parce que le modele peut ſe fatiguer & varier, ſur-tout lorſqu'on cherche à ſe préparer à l'art de la compoſition, dont un des plus grands mérites eſt de bien rendre l'action & le mouvement. Mais lorſqu'on tend à ſe perfectionner dans celui de bien exécuter les détails, il eſt quelquefois avantageux d'attendre, pour arrêter ſon trait, que le modele ſe ſoit préſenté en quelque maniere, & qu'il ait pris la poſition qui lui eſt plus commode, qu'on eſt ſûr qu'il reprendra toujours naturellement; malgré les avis de ceux qui préferent de ſaiſir le premier mouvement de l'action. Il en réſulte qu'on a beaucoup de facilité à étudier les parties qui ſe repréſentent toujours ſous le même aſpect. Le ſentiment qu'on oſe avancer ici pourra d'abord paroître contraire aux leçons que donnent ordinairement les bons Maîtres, il eſt fondé ſur l'expérience.

On prendra donc ici les mêmes précautions que nous avont indiquées ci-devant pour mettre toutes les parties bien à leur place, & ſur leur plan, & l'on achevera de mettre enſemble ſa figure, en obſervant les proportions générales, & en indiquant les muſcles apparens par des contours & des coups de crayon plus aſſurés. On apportera beaucoup d'attention à ne point mettre d'égalité dans les formes, parce que la nature n'en a pas, c'eſt-à-dire, qu'une forme eſt toujours balancée par une autre plus grande ou plus petite qui la fait valoir, de maniere

que

que les contours extérieurs ne ſe rencontrent jamais vis-à-vis les unes des autres, comme ceux d'un baluſtre; mais au contraire, ils ſemblent éviter cette rencontre, & s'enveloppent mutuellement. Il ne faut que conſidérer la nature pour s'en convaincre.

Pour ombrer ſa figure, il faut commencer par établir ſes principales maſſes d'ombre, en leur donnant à peu près la moitié du ton qu'elles doivent avoir, afin de pouvoir réſerver les reflets de lumiere que le modele reçoit des corps étrangers qui l'environnent. Si l'on conſidere en général tout le côté éclairé du modele, on n'appercevra qu'une ſeule maſſe de lumiere dans laquelle ſont des détails occaſionnés par le plus ou moins de relief qu'ont les muſcles, mais qui ne l'interrompent pas. Ainſi il faut que tous ces détails, toutes ces parties lumineuſes ſoient liées enſemble de maniere qu'elles ne faſſent qu'un tout : en réſervant ſeulement à celles qui ſont les plus ſaillantes & qui reçoivent la lumiere la plus large, les plus grands clairs.

En examinant la nature, on s'appercevra que la lumiere a cette propriété de rendre ſenſibles tous les objets de détails qui ſont dans ſa maſſe générale, & qu'au contraire les maſſes d'ombres éteignent & confondent enſemble ces mêmes détails, à moins qu'ils ne ſoient refletés par d'autres objets éclairés : d'où il s'enſuit que les ombres les plus ſourdes & les plus vigoureuſes ne ſont pas toujours ſur les premiers plans, mais ſur ceux où il eſt impoſſible qu'il ſoit apporté aucun reflet, ou bien ſur ceux qui ſont trop éloignés pour que cette lumiere de reflet puiſſe parvenir aſſez à nos yeux, & les affecter

assez fortement pour y produire quelque sensation. En général, les principaux grouppes de lumiere sont toujours soutenus par les ombres portées les plus vigoureuses. On peut faire ces observations sur plusieurs figures grouppées ensemble dans les estampes & les vignettes de ce recueil, qui suivent les exemples de figures académiques que nous y donnons.

Enfin l'on achevera sa figure en donnant aux ombres toute la force que l'on verra dans le modele, en observant de les adoucir du côté des lumieres par des demi-teintes, afin qu'elles ne tranchent point. On fortifiera davantage les ombres dans les endroits qui ne reçoivent point de reflets. Il faut ménager les contours du côté de la lumiere, & donner plus de fermeté à ceux qui en sont privés. On doit faire aussi la comparaison de toutes les parties les unes avec les autres, afin de placer à propos les lumieres & les touches les plus vigoureuses, & de faire sentir celles qui avancent & celles qui fuient. Par ce moyen, on parviendra à donner à son dessein toute l'harmonie & l'effet de la nature. Il faut sur-tout s'attacher particuliérement à finir avec soin la tête, les mains, & les pieds : ces parties bien dessinées donnent beaucoup de grace à une figure, & font juger ordinairement de la capacité du dessinateur.

On doit prendre garde que ce que l'on sait de l'anatomie n'entraîne à faire trop sentir les muscles : c'est un défaut dans lequel tombent la plupart des jeunes gens. Ils croient par-là donner un caractere plus mâle & plus vigoureux à leurs figures, mais ils se trompent : ils prouvent tout au plus qu'ils savent l'anatomie. Quand on

veut exprimer de la force & de la vigueur, il faut choisir un modele plus robuste & plus nerveux, & le dessiner tel qu'il est : alors on trouvera bien de la différence entre un pareil dessein fait d'après nature, & l'espece d'écorché qu'on auroit dessiné d'imagination. Ce vice est d'autant plus dangereux pour ceux qui se livrent à cette maniere, qu'il leur est presqu'impossible par la suite de s'assujettir à rendre fidélement les graces & la simplicité de la nature. On doit donc s'habituer de bonne heure à dessiner les objets tels qu'on les voit, en ne se servant des lumieres que l'on a acquises que pour en juger sainement.

On fera usage des mêmes principes pour dessiner d'a près nature les femmes & les enfans, en observant que les muscles sont moins apparens, ce qui rend les contours très-coulans. On peut voir ce que dit Rubens à ce sujet dans la premiere partie de cet ouvrage, & les exemples qu'il en donne, planches XXXVIII & suivantes ; mais en général, lorsqu'on veut caractériser l'enfance, l'adolescence, la vieillesse, &c, il faut en faire aussi des études d'après nature, & faire un choix judicieux des modeles dont on se servira.

Des caracteres des passions.

L'expression des passions est une étude qui demande beaucoup d'application, & que l'on ne doit point négliger, parce que les moindres compositions ont un objet qui oblige nécessairement le dessinateur de donner aux têtes de ses figures le caractere qui leur convient

relativement au ſujet. Mais comment pouvoir deſſiner d'après nature les divers mouvemens de l'ame ? Comment pouvoir ſaiſir, d'après une ſcene compoſée de pluſieurs perſonnes, toutes les ſenſations qui les affectent chacune ſéparément, ſuivant l'intérêt particulier qu'elles prennent au ſpectacle qui les occupe, ou de haine, ou de colere, ou de déſeſpoir, ou d'étonnement, ou d'horreur ? Quand on ſe propoſeroit de ne ſaiſir qu'une de ces expreſſions, la tentative deviendroit preſqu'impoſſible, parce qu'elles ne ſont toutes produites que par les circonſtances d'un moment, que l'inſtant d'après décompoſe & détruit : c'eſt à-dire, que tel homme paſſera d'un moment à l'autre de la haine à la pitié, de l'étonnement à l'admiration, de la joie à la douleur : ou que la même paſſion ſubſiſtant, elle ſe fortifiera ou s'affoiblira, & que le même perſonnage prendra, pour un obſervateur attentif, une infinité de phyſionomies ſucceſſivement. Voilà des difficultés preſque inſurmontables pour le deſſinateur qui ſe propoſeroit de ſaiſir avec la pointe de ſon crayon des phénomenes auſſi fugitifs.

Il eſt donc très-important pour le jeune deſſinateur de faire une ſérieuſe attention aux phyſionomies des perſonnages dans les différentes ſcenes de la vie dont il ſera témoin : les images le frappent, elles ſe gravent dans ſon eſprit, & les fantomes de ſon imagination ſe réveillent au beſoin, ſe repréſentent devant lui, & deviennent des modeles d'après leſquels il compoſe ſon ſujet. Mais pour tirer un parti ſûr & facile des richeſſes de ſon imagination, il eſt néceſſaire d'avoir étudié auparavant dans les deſſeins des Maîtres qui les ont le mieux

rendus, les ſignes qu'ils ont trouvés les plus convenables pour exprimer dans une tête telle ou telle paſſion. Le jeune artiſte conſultera auſſi ſa raiſon & ſon cœur, & ne fera rien que ce qu'il ſentira bien lui-même. Le célebre le Brun, qui avoit étudié particuliérement cette partie, nous a laiſſé de très-beaux modeles de ces différens caracteres des paſſions, que l'on peut conſulter. Il y en a une ſuite gravée par Audran, qui ſe vend chez Chereau, rue Saint-Jacques. Sébaſtien le Clerc a auſſi gravé les mêmes caracteres, plus en petit & au ſimple trait, en un petit livret de vingt feuilles, qui ſe vend chez Joullain fils, Marchand d'eſtampes, quai de la Mégiſſerie.

De l'étude des draperies.

Il eſt très-important pour la beauté d'une figure que les draperies en ſoient jettées naturellement, & que l'arrangement des plis ſe reſſente de la nature des étoffes: ainſi l'on doit, autant qu'il eſt poſſible, les deſſiner d'après nature, & ſur un modele vivant. Cependant comme ce modele eſt ſujet à varier, & que les moindres mouvemens peuvent déranger, ſinon la maſſe générale de la draperie, du moins la quantité des plis, & leur donner à chaque inſtant des formes différentes; il arrive de-là que le deſſinateur eſt obligé de paſſer légerement ſur quantité de petits détails importans, pour ne s'attacher qu'au jeu du tout enſemble & à l'effet général, & qu'il ſupplée au reſte en travaillant d'imagination. Cet inconvénient eſt de grande conſéquence, & il apporte ſouvent de grands défauts de vérité dans un deſſein : car il

eſt eſſentiel, comme on vient de le dire, que la forme des plis, leurs ombres, & leurs reflets, caractériſent la nature & l'eſpece de l'étoffe, enſorte que l'on puiſſe juger ſi c'eſt du linge, du drap, des étoffes de ſoie, &c. Or, comment rendre ce qui appartient à chacune de ces eſpeces de draperies différentes, ſi les formes des plis, les lumieres, les ombres, & les reflets s'évanouiſſent à chaque inſtant, & ne paroiſſent jamais dans leur premier état, ſur-tout lorſque les étoffes ſont légeres & caſſantes ?

Voici le moyen dont on ſe ſert pour remédier à cet inconvénient, & pour étudier la nature & la différence des draperies plus commodément : il eſt d'un grand ſecours, ſur-tout pour les commençans. On jette une étoffe quelconque ſur une figure inanimée, mais de grandeur & de proportion naturelle, que l'on nomme mannequin ; il n'y a pas de Peintre ni de Deſſinateur qui ne la connoiſſe. On poſe cette figure dans l'attitude que l'on a choiſie : alors on en deſſine la draperie telle qu'on la voit : on peut l'imiter à ſon gré dans ſes plis, ſes ombres, ſes lumieres, & ſes reflets, par la comparaiſon que l'on en fait. Il faut réitérer cette étude ſur des étoffes différentes, afin de s'habituer à les traiter différemment, parce que les formes des draperies ſe ſoutiennent davantage dans certaines étoffes, & ſe rompent ou ſe briſent plus ou moins dans d'autres. On obſervera auſſi que les têtes des plis ſont plus ou moins pincées, & les reflets plus ou moins clairs ; c'eſt à toutes ces vérités bien rendues que l'on connoît que les draperies ont été deſſinées d'après nature.

Le deſſinateur ne doit pas ignorer la maniere de draper des anciens : il la connoîtra en deſſinant d'après les antiques drapés; c'eſt un ſtyle particulier qui a de grandes beautés, & où l'on peut puiſer les principes les plus certains de l'art de draper. On en pourra faire l'application en différentes occaſions. Après une longue & pénible étude d'après les deſſeins, d'après la boſſe ou l'antique, & d'après la nature même, ſi l'on a du génie, on paſſera à la compoſition.

De la compoſition, & des différentes manieres de deſſiner.

Lorſque l'on compoſe un ſujet, on jette ſa premiere penſée ſur le papier, afin de diſtribuer ſes grouppes de figures ſur des plans qui puiſſent produire un effet avantageux, par de belles maſſes de lumiere & d'ombre : ce deſſein ſe nomme croquis. C'eſt en conſéquence de cette diſtribution & de cette eſpece de deſſein préliminaire que l'on connoît toutes les études de figures & de draperies à faire pour que le deſſein ſoit correct & fini.

On ſe ſert de différens moyens pour deſſiner : ils ſont tous également bons quand ils rempliſſent l'objet qu'on s'eſt propoſé. On deſſine avec la ſanguine, avec la pierre noire, avec la mine de plomb, à la plume, au lavis d'encre de la Chine, &c. Pour ombrer ſon deſſein, on ſe ſert ou du pinceau, ou de l'eſtompe. On fait ainſi des deſſeins plus ou moins rendus, plus ou moins agréables, ſur les fonds qu'on croit les plus propres. Les paſtels même de différentes couleurs ſervent à indiquer les tons que l'on a remarqués dans la nature. Enfin, l'art de deſſi-

ner embraſſe une infinité de parties, telles que l'effet des muſcles, la pondération des corps, la juſteſſe de l'action, la proportion des parties, la pureté du trait, les caracteres de têtes, la connoiſſance des antiques, l'expreſſion des paſſions, la variété des attitudes, la beauté des grouppes, &c. qu'il ſeroit trop long de traiter ici, & pour leſquelles on peut avoir recours à la *méthode pour apprendre le deſſein*, par *Jombert*, citée ci-deſſus, ou bien aux Traités de peinture de Léonard de Vinci, Bernard du Puy du Grez, de Piles, du Frenoy, Wattelet, Dandré Bardon, &c.

Il n'eſt guere poſſible de donner aux jeunes éleves des exemples capables de les guider dans le talent de la compoſition : cet art dépend du génie du deſſinateur, & de la nature des différens ſujets qu'il ſe propoſe de repréſenter. Cependant il faut convenir que la vue des ouvrages des grands Maîtres peut leur échauffer l'imagination & leur inſpirer des idées heureuſes. C'eſt dans cette intention qu'après les études de têtes, pieds, mains, & de figures entieres d'académies, que l'on a vu ſur les quarante-huit premieres planches de ce recueil, nous avons cru pouvoir offrir aux jeunes étudians, dans les quarante-huit feuilles ſuivantes, pluſieurs exemples de compoſitions extrêmement variées ſur toutes ſortes de ſujets; la plus grande partie de ces feuilles contiennent des vignettes, fleurons, &c. deſſinés & gravés par le célebre M. Cochin, dont le mérite eſt tellement connu que ſon nom ſeul ſuffit pour exciter la curioſité des artiſtes & des amateurs éclairés. On y a joint quelques productions de pluſieurs autres artiſtes en toutes ſortes de genres, dont la

grande diverſité ne peut être que très-avantageuſe pour le progrès des études des jeunes deſſinateurs. Les vingt dernieres feuilles de ce recueil ſont des vues & des payſages de divers Auteurs, parmi leſquels on peut citer le fameux Van-Goyen, un des plus grands payſagiſtes que la Hollande ait produite. Ce volume eſt terminé par douze très-beaux payſages de cet artiſte célebre, gravés par Jean Viſſcher, qui ſeront d'autant plus utiles que ce ſont des vues des plus beaux endroits des Pays-Bas, deſſinées d'après nature avec toute l'exactitude & la préciſion que l'on peut deſirer.

De l'étude des animaux & du payſage.

L'art du deſſein a pour but ordinairement d'imiter les contours extérieurs, les formes & les proportions du corps humain; & c'eſt en effet ſon objet le plus noble & le plus difficile. D'ailleurs celui qui y réuſſit ſe trouve avoir acquis une facilité extrême pour imiter les autres productions de la nature, leſquelles demandent cependant, chacune dans ſon genre, une étude & une attention particulieres.

L'étude des animaux doit être faite d'après nature lorſqu'on veut les deſſiner correctement & avec la grace & le caractere qui eſt propre à chacun d'eux; ce ſont des êtres animés, ſujets à diverſes paſſions, & capables de mouvemens variés à l'infini. Leurs parties different des nôtres dans les formes, dans les jointures, & dans les emmanchemens. Il eſt donc néceſſaire qu'un Peintre d'hiſtoire faſſe des études, ſur-tout d'après les animaux

qui ſe trouvent plus liés avec les actions ordinaires des hommes, ou avec les ſujets qu'il a le plus ſouvent occaſion de traiter. Il n'y a rien de ſi ordinaire pour les Peintres d'hiſtoire que la néceſſité de repréſenter des chevaux : on trouve cependant beaucoup à deſirer ſur ce point dans les ouvrages des plus habiles ; c'eſt pourquoi il ſeroit à deſirer que les jeunes artiſtes appriſſent de bonne heure à en bien connoître l'anatomie. On peut auſſi conſulter à ce ſujet les deſſeins des meilleurs Maîtres ; mais ſi l'on ſe propoſe quelque ſupériorité dans le genre particulier des animaux, on ne doit rien faire que d'après nature : elle ſeule peut conduire à une imitation vraie, qui eſt le but de l'art. Tout ce qui eſt fait de pratique n'en impoſe qu'au premier coup-d'œil ; & quelque agrément ſéducteur qu'il puiſſe préſenter, ſans la vérité il ne peut ſatisfaire le véritable connoiſſeur.

Le payſage fait encore une partie eſſentielle de l'art de deſſiner. La liberté que donnent ſes formes indéterminées pourroit faire croire que l'étude de la nature ſeroit moins néceſſaire pour cette partie ; cependant il eſt ſi facile de diſtinguer dans un tableau un ſite pris ſur la nature, de celui qui n'eſt compoſé que d'imagination, qu'on ne peut conteſter le degré de perfection qu'ajoute cette vérité qui ſe fait ſi bien ſentir. D'ailleurs, quelque fertile que ſoit l'imagination d'un artiſte, il lui eſt bien difficile de ne point ſe répéter, s'il n'a recours à la nature, qui eſt une ſource inépuiſable de variétés. Les draperies, les fleurs, les fruits, tout enfin doit être deſſiné, autant qu'il eſt poſſible, ſur le naturel.

Enfin l'art conſiſte à voir la nature telle qu'elle eſt, &

à ſentir ſes beautés. Lorſqu'on les ſent, on peut bien les rendre, & l'on poſſede alors ce qu'on appelle la bonne maniere : expreſſion qui ſuppoſe toujours la plus ſcrupuleuſe imitation. Mais ce n'eſt que par le zele le plus ardent, l'étude la plus laborieuſe, & l'expérience la plus conſommée que l'on parvient à ce but. La récompenſe eſt entre les mains de l'artiſte : il cultive ſon propre héritage, il arroſe ſes propres lauriers : les fleurs & les fruits qui naîtront de ce travail le conduiront au temple de l'immortalité, que l'envie même ſera forcé de lui ouvrir.

On ſe ſert quelquefois de la chambre obſcure pour deſſiner des payſages, des ruines d'anciens édifices, ou les vues perſpectives. Cet inſtrument a l'avantage de repréſenter les objets tels qu'ils ſont dans la nature; de maniere que ceux mêmes qui ne ſavent point deſſiner, peuvent facilement repréſenter tout ce qu'ils veulent très-correctement. Cependant lorſqu'on poſſede le deſſein, on ne doit point abuſer de la facilité que procure cet inſtrument, en ce qu'il refroidiroit le goût, & que cette habitude arrêteroit inſenſiblement les progrès qu'on pourroit faire dans l'art du deſſein. On peut voir la deſcription de cette chambre obſcure à la fin de notre *Méthode pour apprendre le deſſein*, édition de 1755.

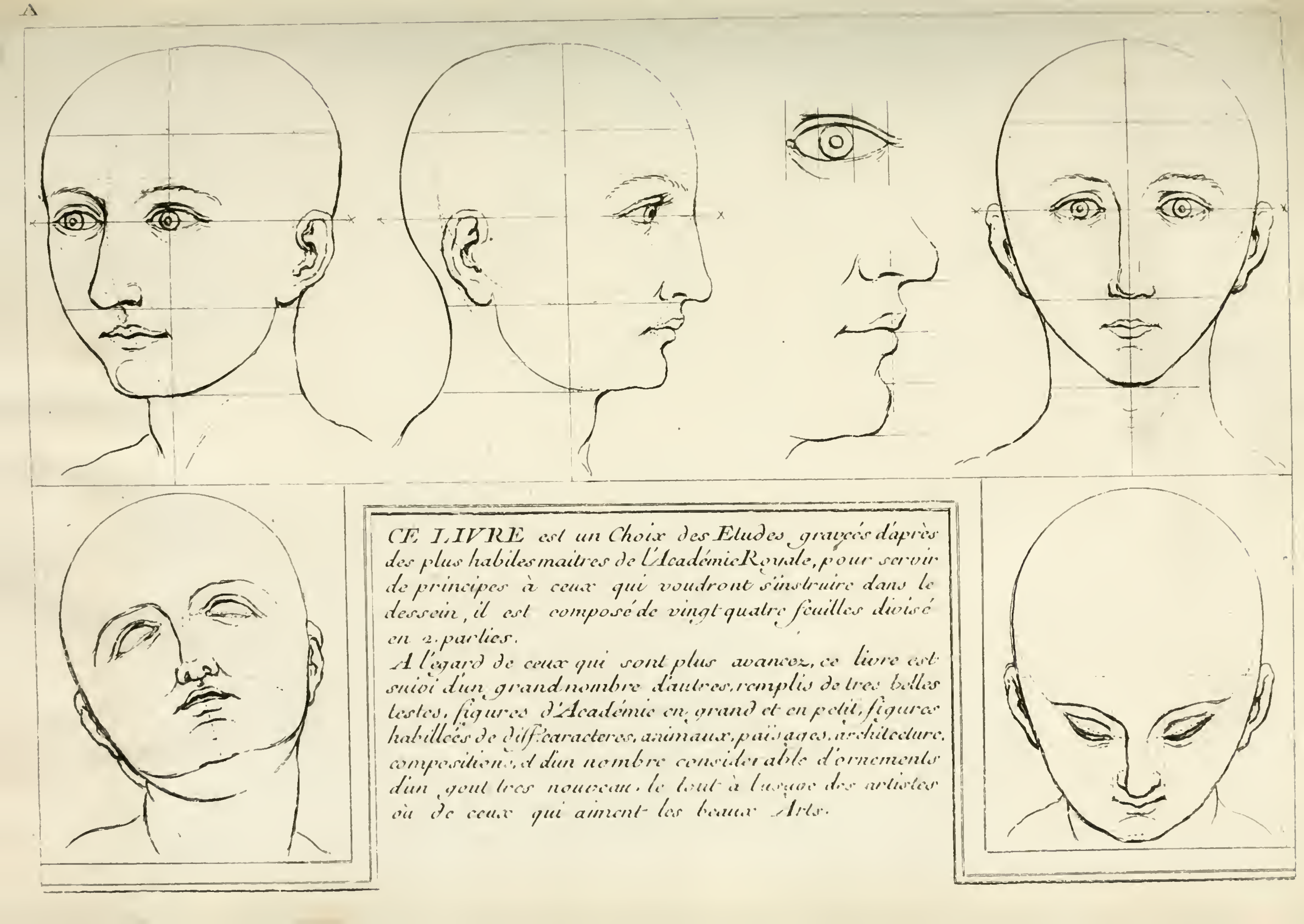
Les préceptes & les réflexions judicieuſes contenus dans cet Abrégé de principes ſur le deſſein ſont tirés, pour la plupart, d'un diſcours placé à la tête des planches ſur le deſſein, dans le troiſieme volume du recueil de planches ſur les ſciences & ſur les arts, faiſant partie du grand *Dictionnaire encyclopédique*. Comme ce diſcours ſur le deſſein ſe trouve mêlé avec une infinité d'autres

ſur les différens arts & métiers, dans une ſuite de vingt-huit volumes *in-folio*, dont le prix eſt devenu exceſſivement cher, nous croyons rendre un ſervice eſſentiel aux jeunes artiſtes en leur offrant ici un extrait de ce qu'il y a de plus intéreſſant dans cet excellent diſcours, appliqué aux eſtampes qui forment notre recueil, & débarraſſé de tout ce qui pourroit être étranger à notre ſujet. Pour rendre à ſon Auteur (dont nous ignorons le nom) la juſtice qui lui eſt due, nous reconnoiſſons ici publiquement que tout ce qu'il y a de bon dans ce qui précede eſt tiré de cette explication des planches de l'Encyclopédie, à laquelle nous avons fait les changemens & les additions que nous avons jugées néceſſaires.

F I N.


NOUVEAU LIVRE
DE PRINCIPES DE DESSEIN
Gravés d'aprés les Originaux
des plus habiles Maitres
de l'Académie
Royale.
Par J.J. Pasquier
I.re PARTIE
A PARIS
Chez Jombert Pere, Libraire
a l'entrée de la rue Dauphine
Avec Privil. du Roi.
Huquier Sculp

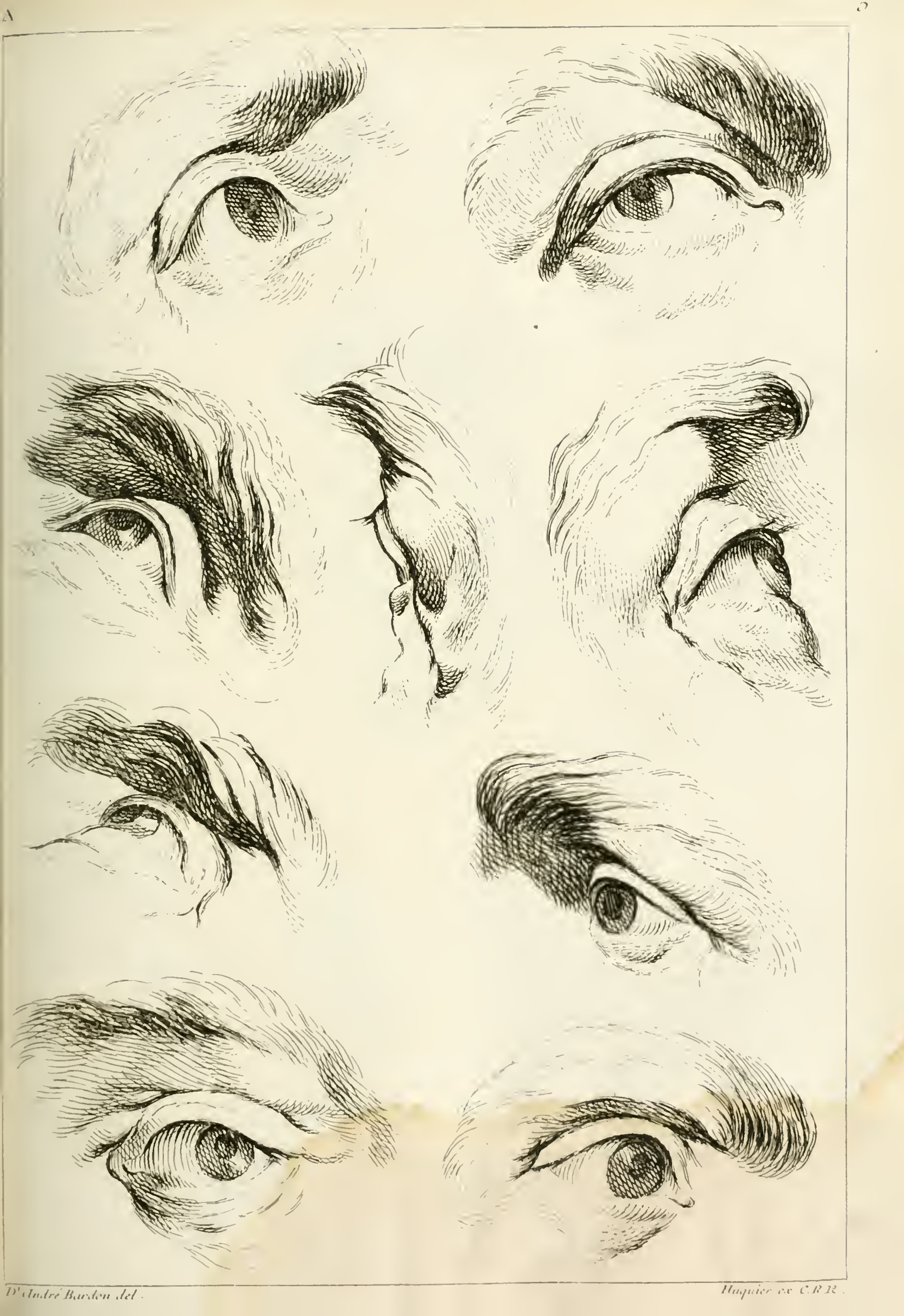
A


CE LIVRE est un Choix des Etudes gravées d'après des plus habiles maitres de l'Académie Royale, pour servir de principes à ceux qui voudront s'instruire dans le dessein, il est composé de vingt quatre feuilles divisé en 2. parties.
A l'egard de ceux qui sont plus avancez, ce livre est suivi d'un grand nombre d'autres, remplis de tres belles testes, figures d'Académie en grand et en petit, figures habillées de diff. caracteres, animaux, païsages, architecture, compositions, et d'un nombre considerable d'ornements d'un gout tres nouveau, le tout à l'usage des artistes ou de ceux qui aiment les beaux Arts.


A
J. J. Pasquier Sculp.
Huquier ex. C.P.R.



D'André Bardon del. *Huquier ex. C.P.R.*

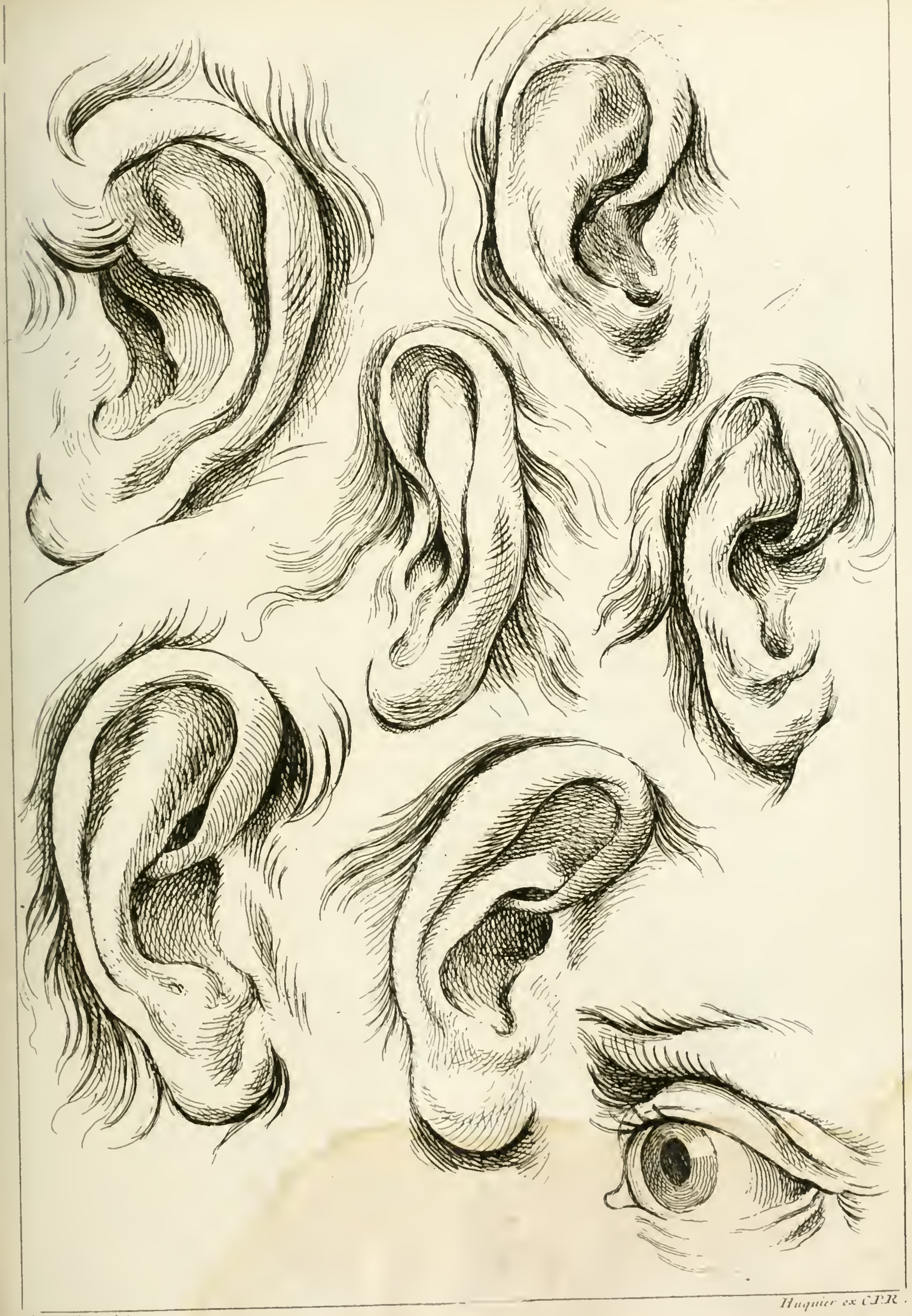


D'André Bardon del. *Huquier ex C.P.R.*



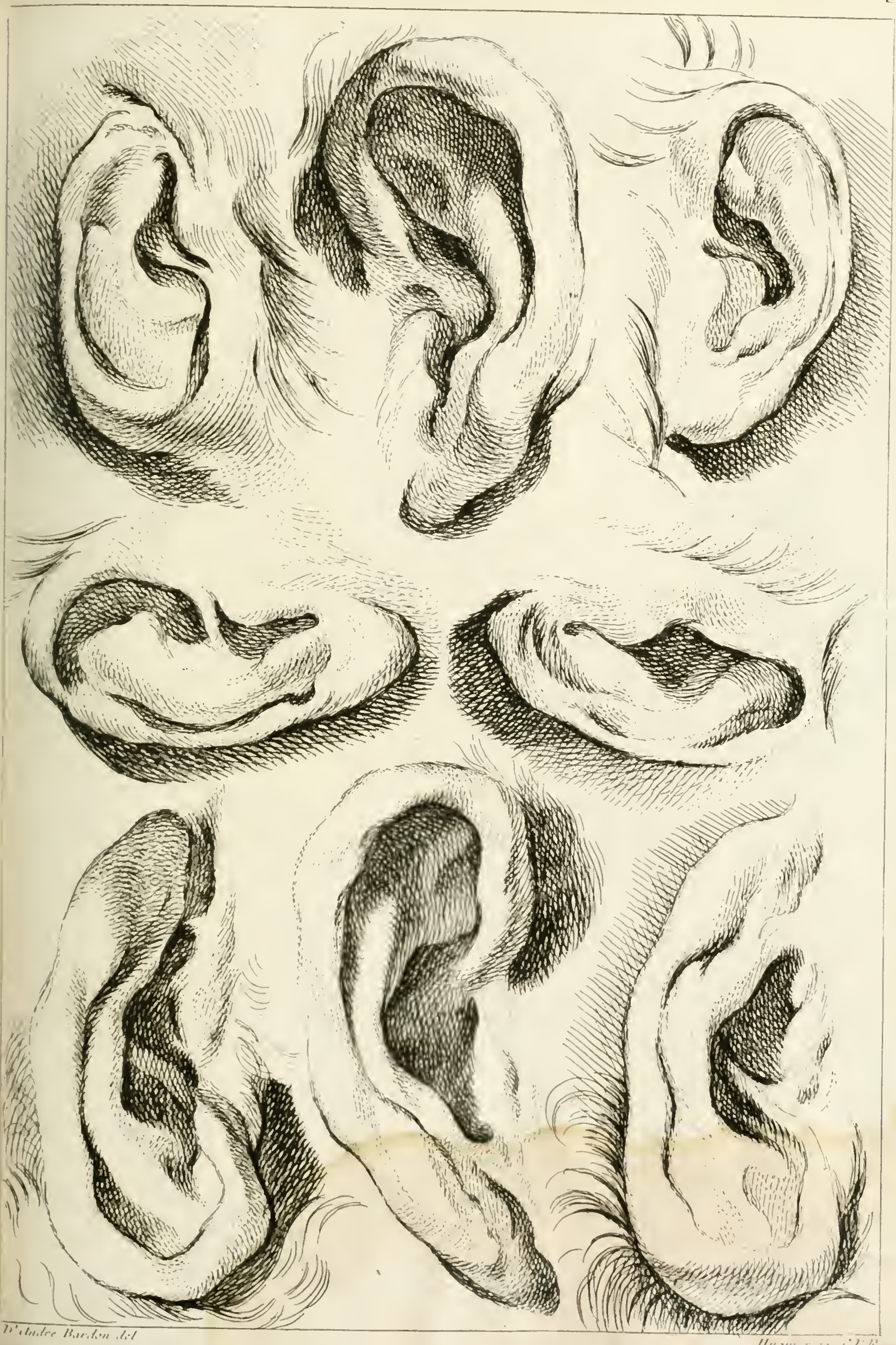
D'Andre Bardon del *Huquier ex. C P R*


D'andre Bardon del
Huquier ex CPR



F.Boucher del.

Huquier ex C.P.R.

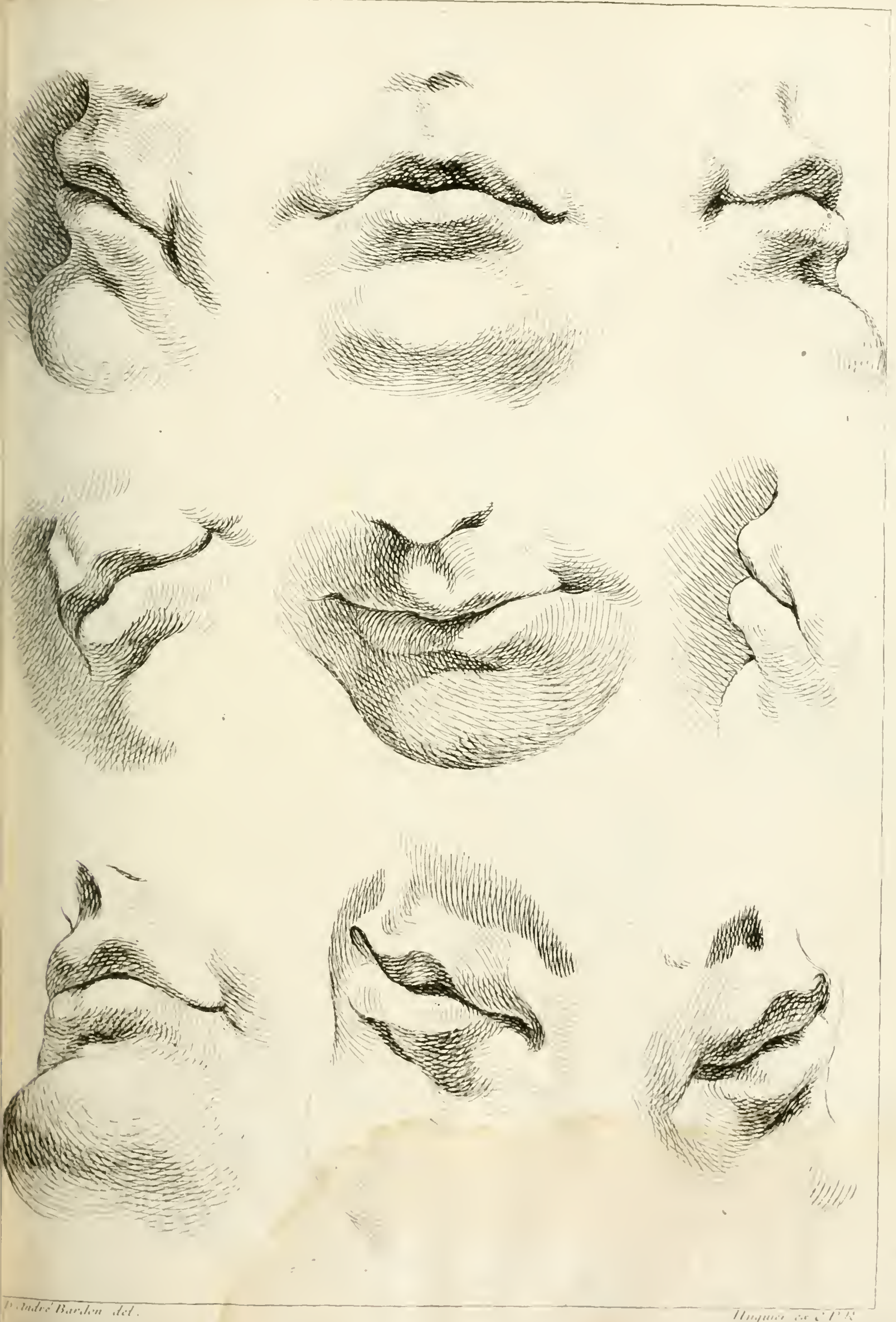


D'Andre Bardon del

Huquier ex. CPR

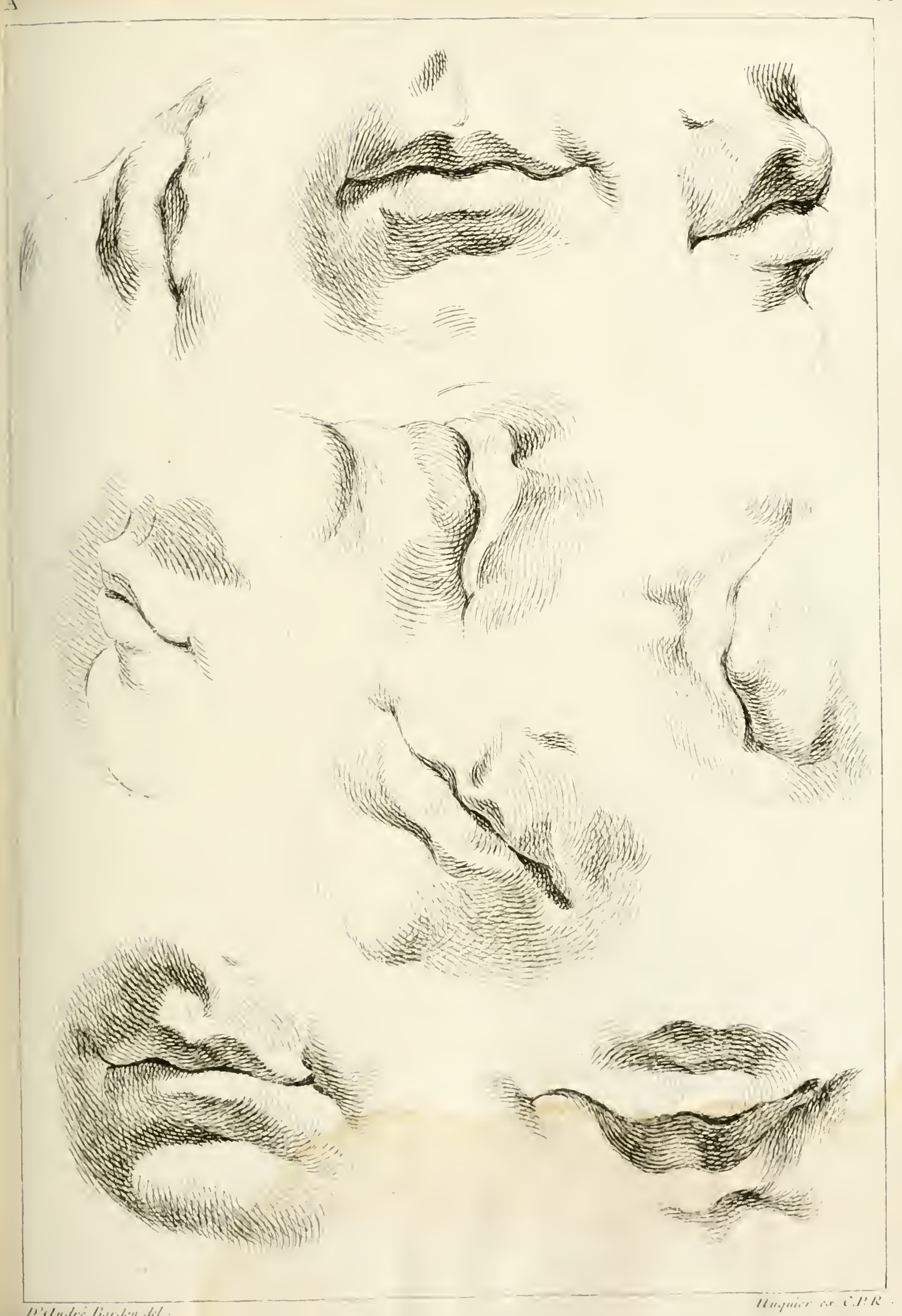


D'après Bardon del. Huquier ex. C P R.

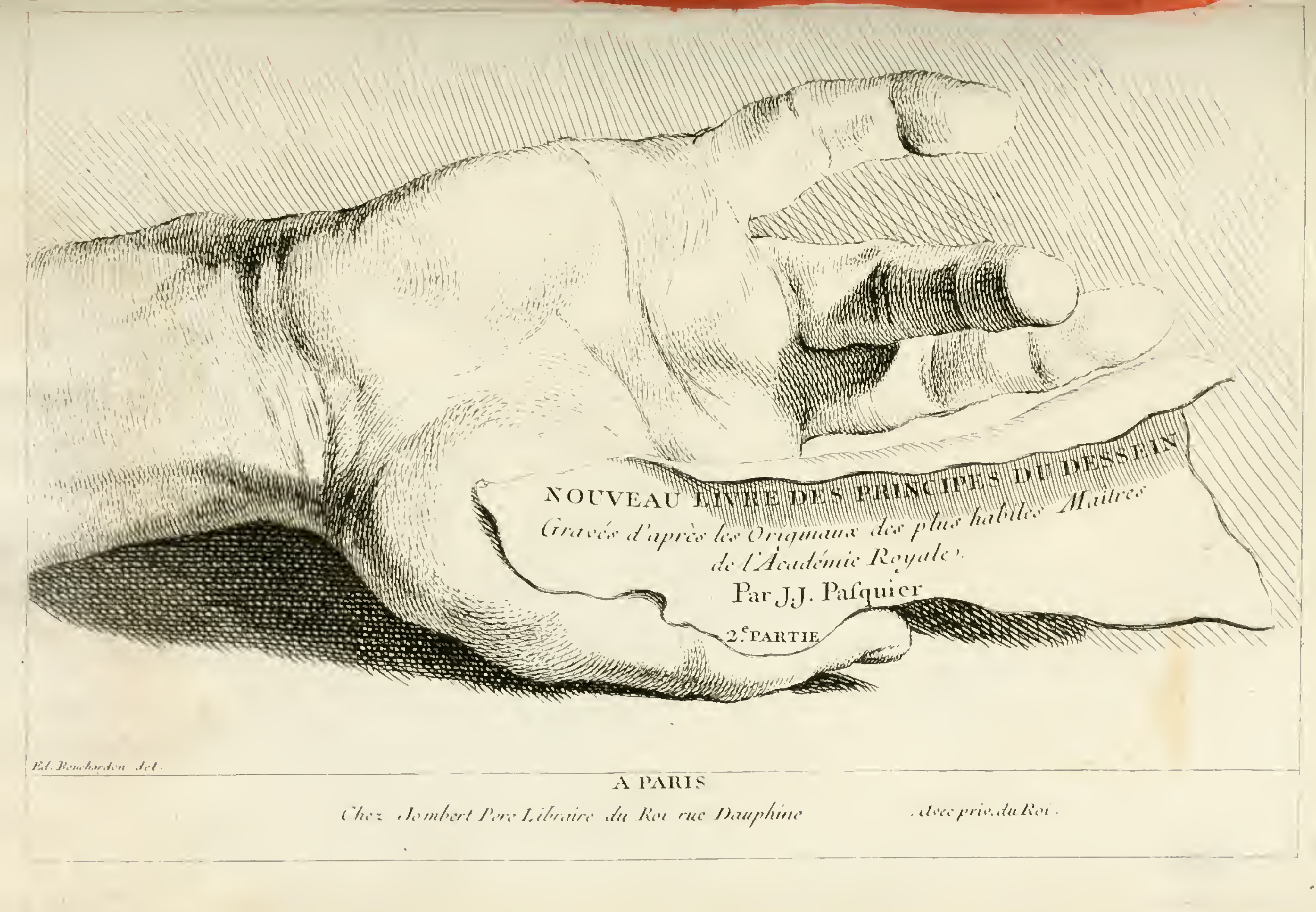


D. André Bardon del.

Huquier ex. C. P. R.



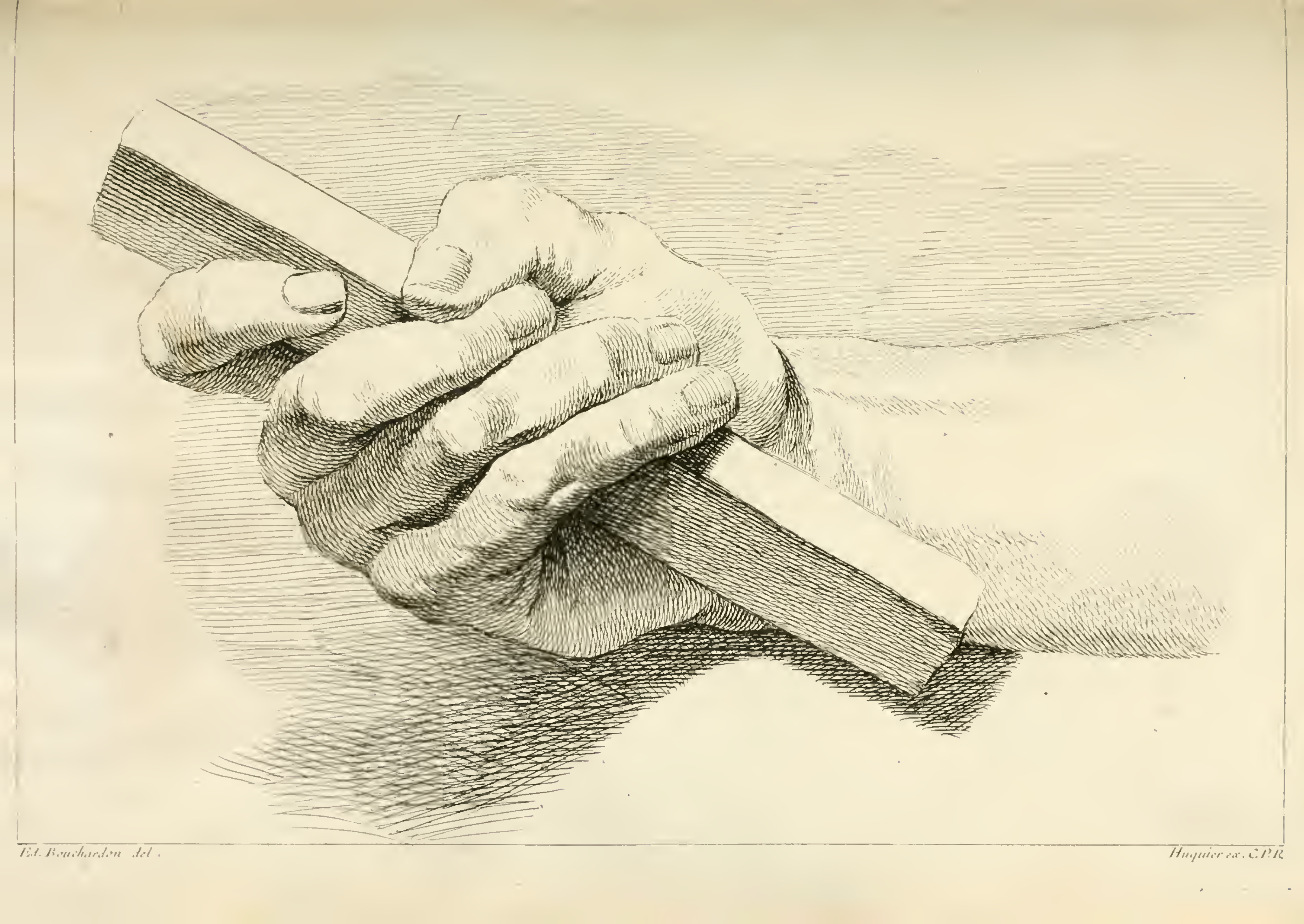
D'André Bardon del. *Huquier ex. C.P.R.*



Ed. Bouchardon del.

A PARIS

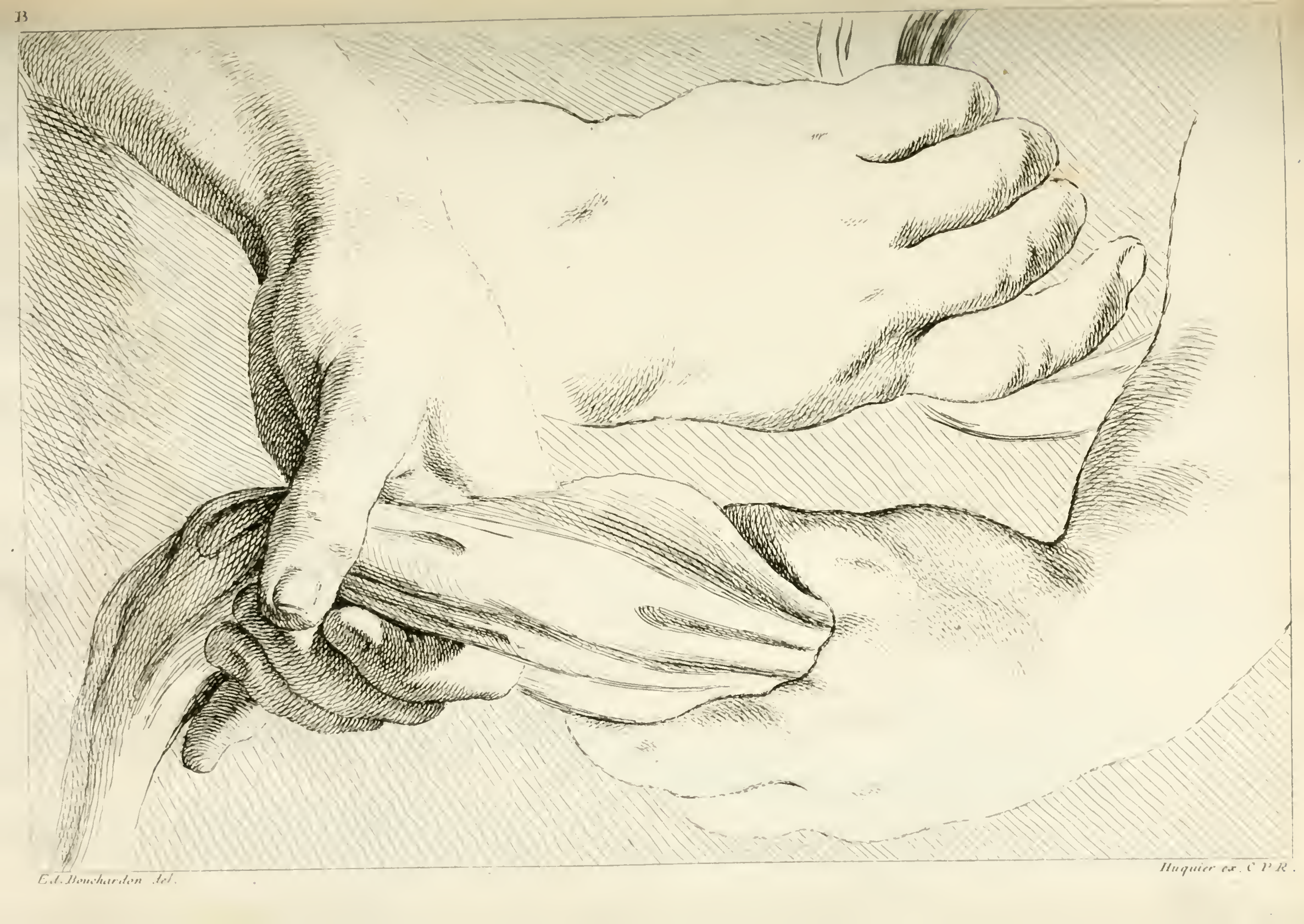
Chez Jombert Pere Libraire du Roi rue Dauphine . . . . Avec priv. du Roi.



Ed. Bouchardon del. Huquier ex. C.P.R.


Ed. Bouchardon del.
Huquier ex. C.P.R.

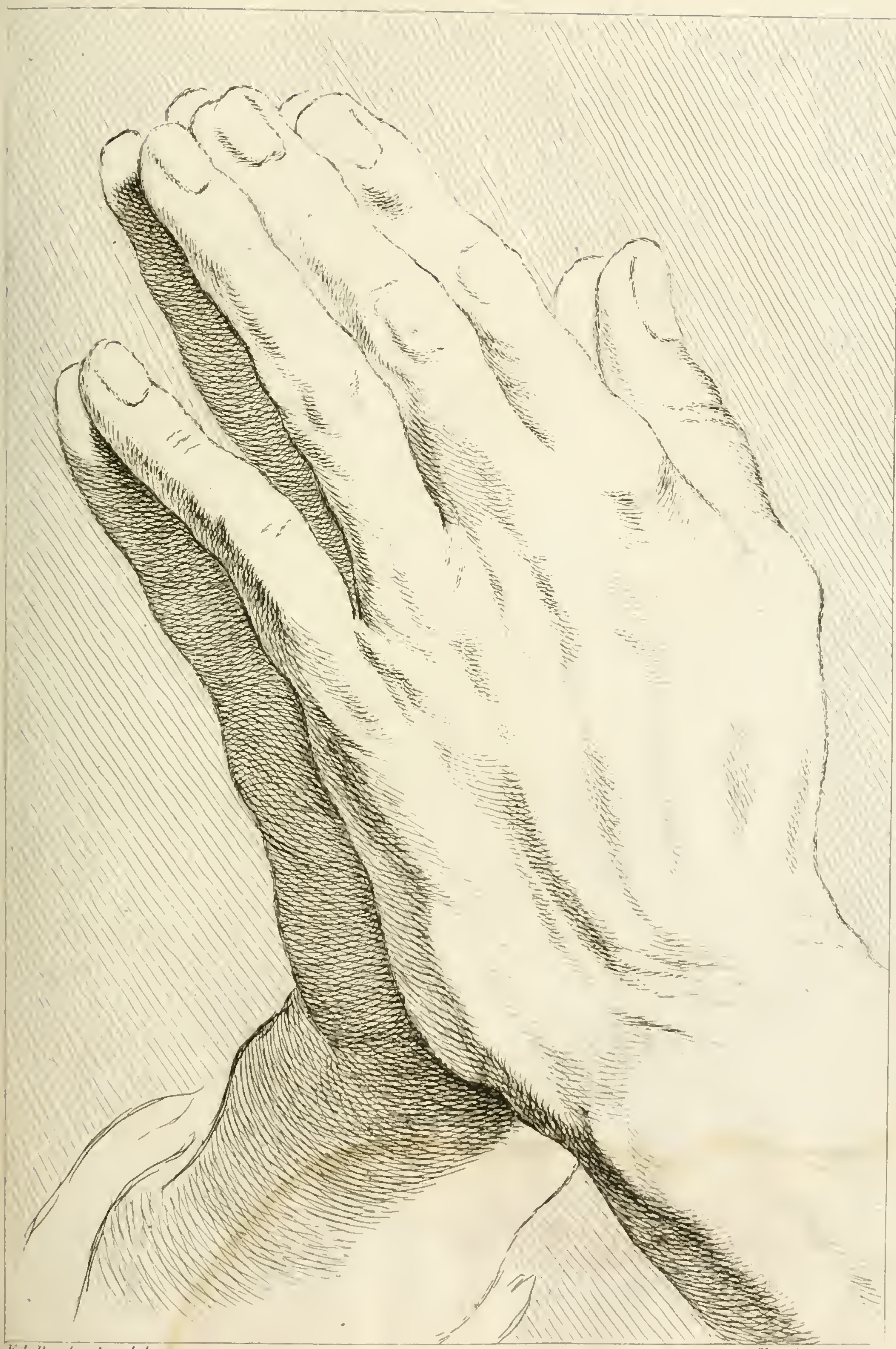
13



E. d. Bouchardon del.

Huquier ex. C P R.


Ed. Bouchardon del
Huquier ex CPR.



Ed Bouchardon del

Huquier ex. C P R



Ed Bouchardon del. *Huquier ex. CPR.*



E. d. Bouchardon del. Huquier ex. C. P. R.



C Natoire del.

Huquier ex C.P.R.


F. Boucher del.
Huquier ex C.P.R.



B
F. Boucher del
Huquier ex. C.P.R.

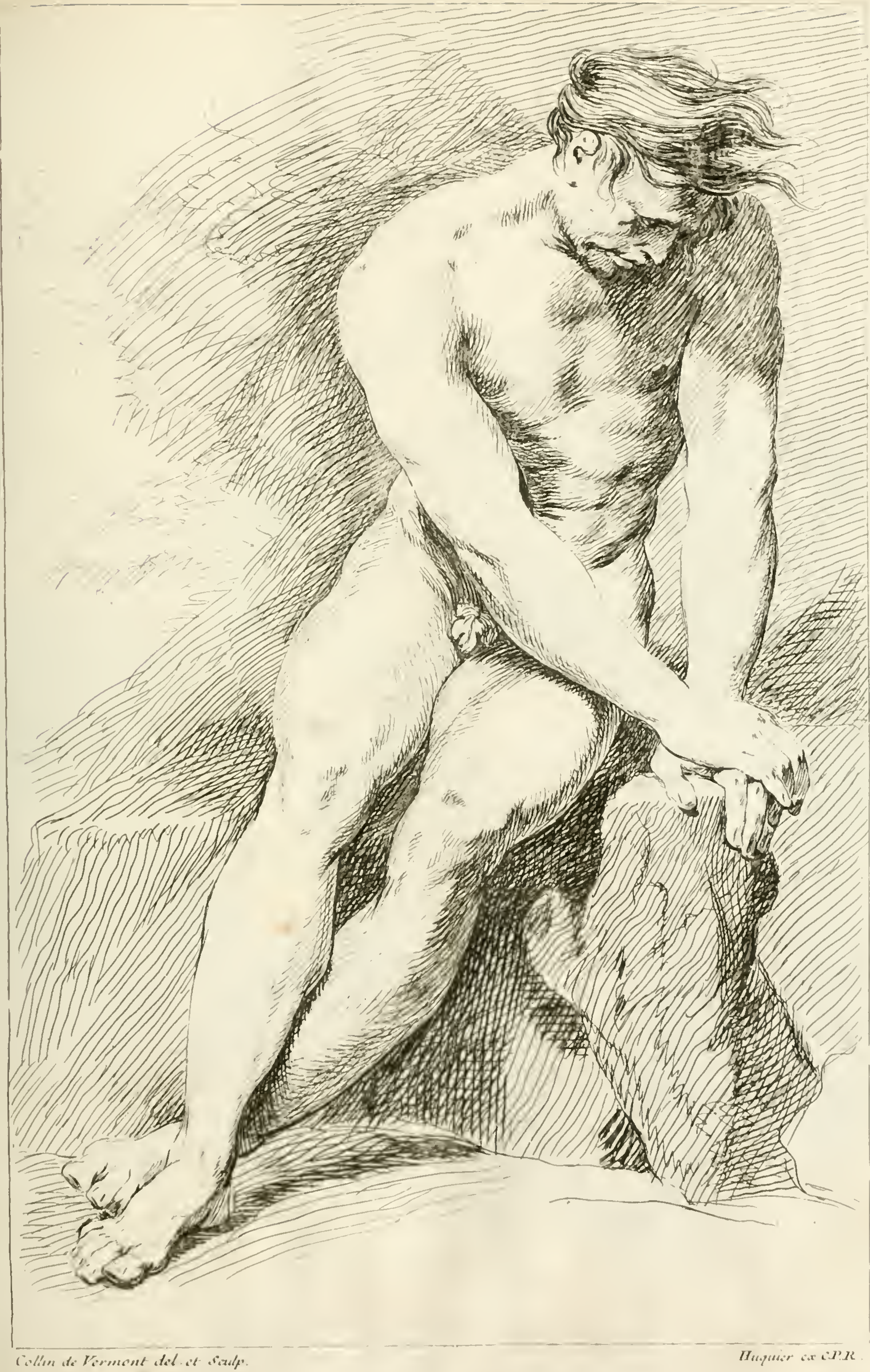
F. le Moine del.

Huquier ex. C.P.R.



E.d Bouchardon in. Huquier Sculp.

Paris chez Jombert Pere, Libraire du Roy rue Dauphine. Avec privil. du Roi.

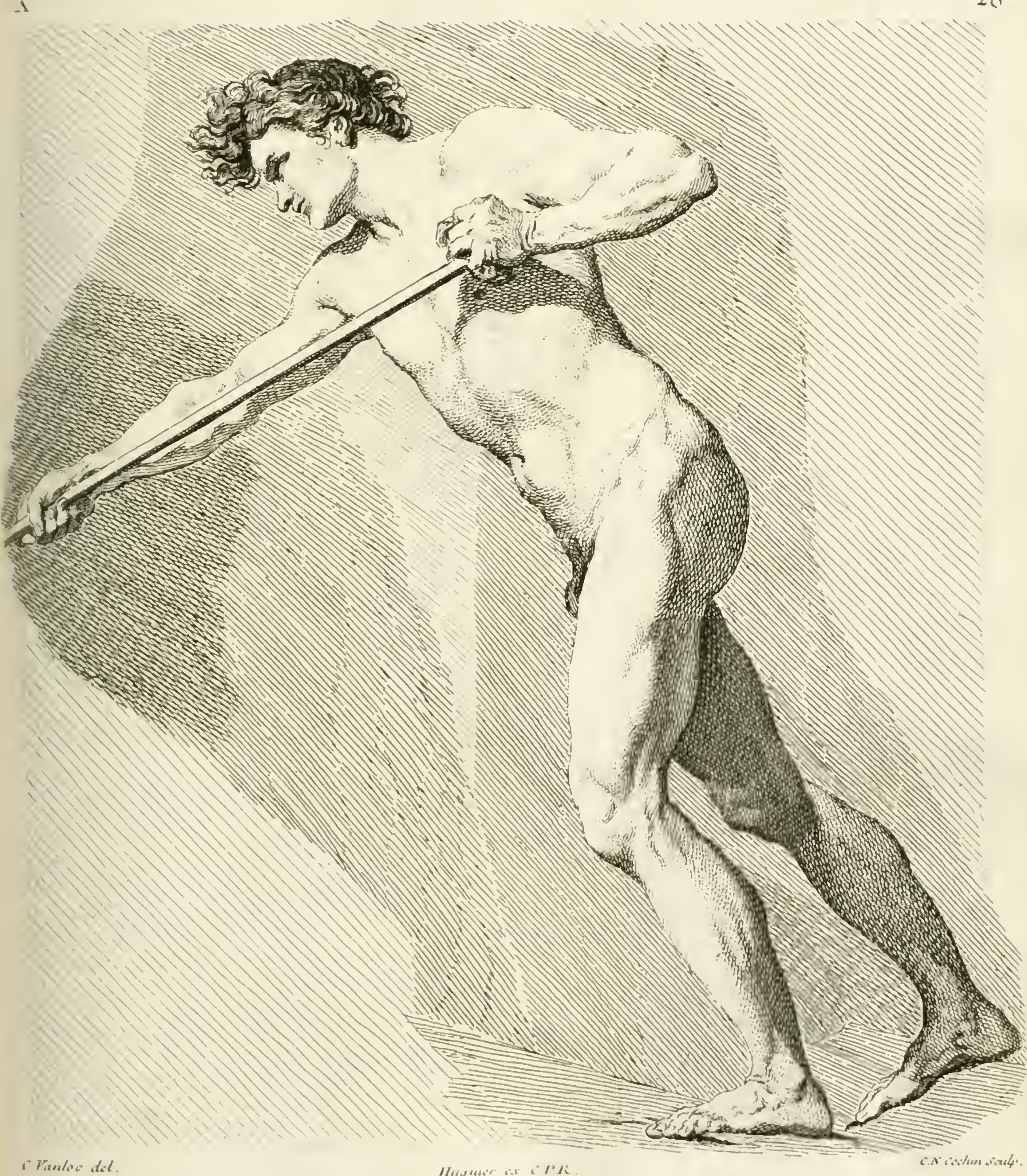


Collin de Vermont del. et Sculp. Huquier ex C.P.R.

A



C. Natoire del. Huquier ex. C.P.R. C.N. Cochin Sculp.

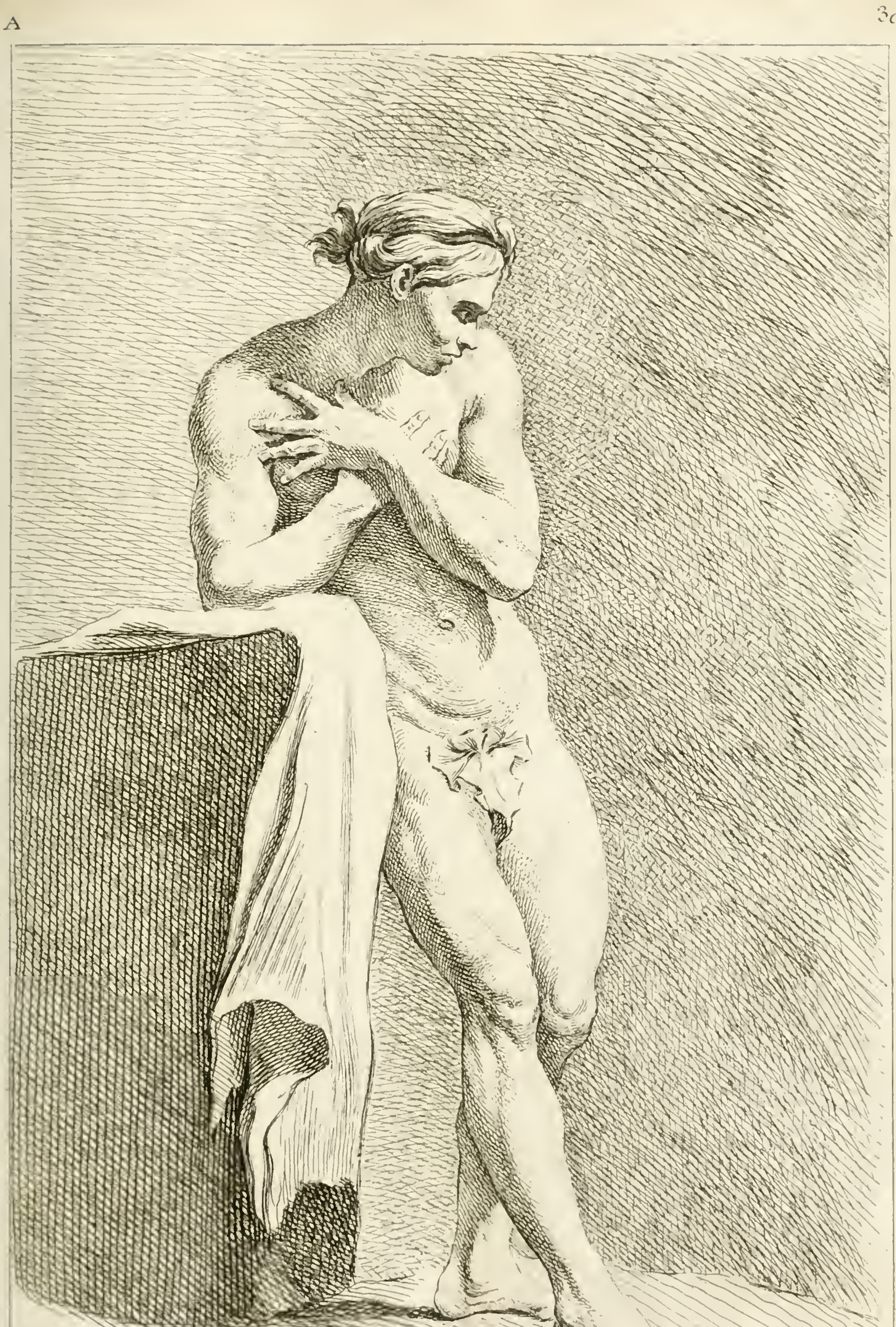


C Vanloo del.　　Huquier ex C P R.　　C.N Cochin Sculp.



C. Natoire del. Huquier Sculp. et ex.

Avec privilege du Roi.

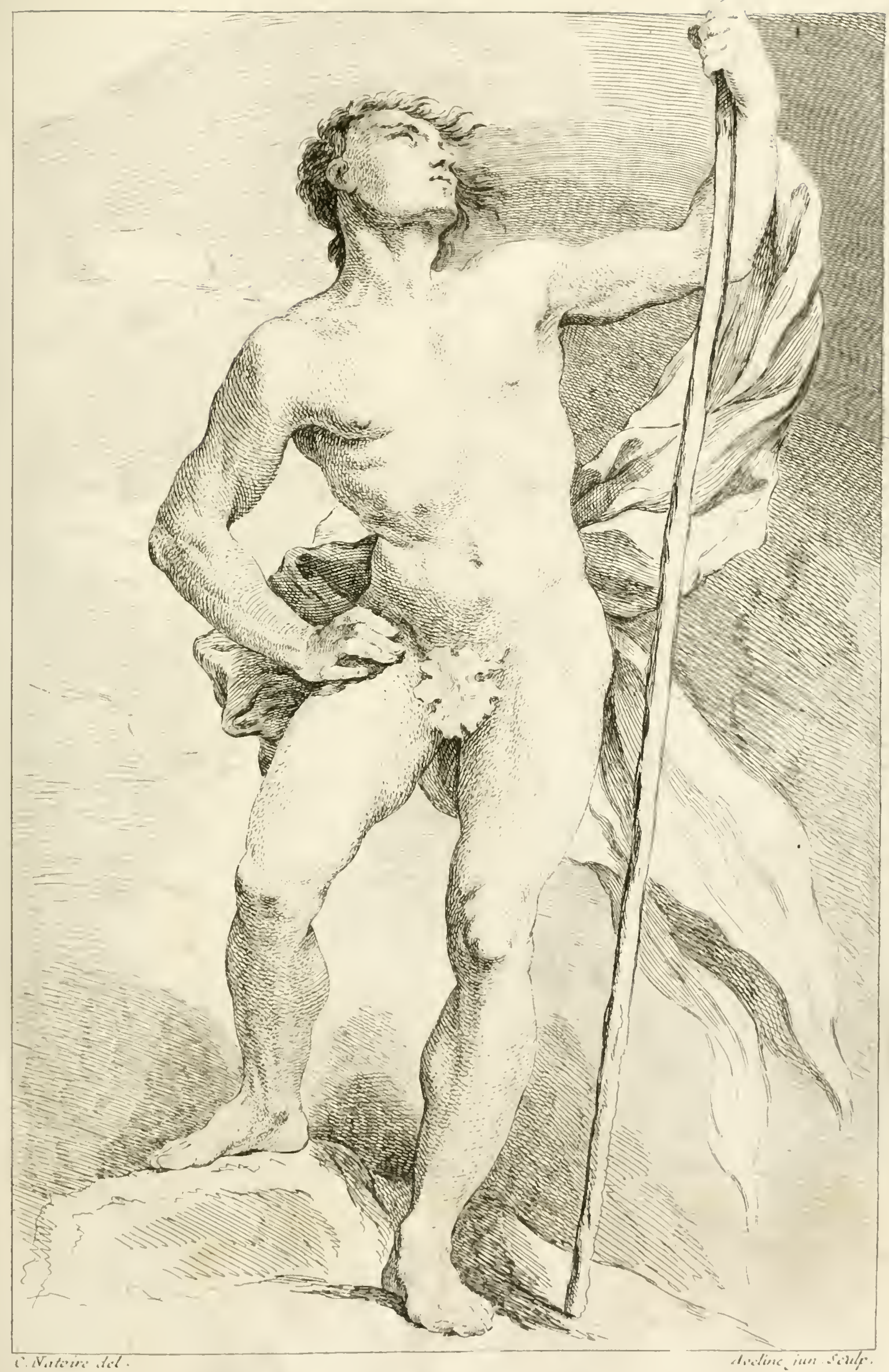


E.d. Bouchardon del. Huquier Sculp. et ex.

Avec privilege du Roi.

A

31



C. Natoire del.

Aveline jun. Sculp.

Huquier ex. C.P.R.



F. Boucher in. *Huquier ex CPR.* *Aveline jun Sculp.*



C. Natoire del et Sculp. aqua forti

Huquier ex. C.P.R.

F. Boucher del. et Sculp.

Huquier ex. C.P.R.


Tremolieres del. et Sculp.
Avec privilége du Roi
Huquier ex.

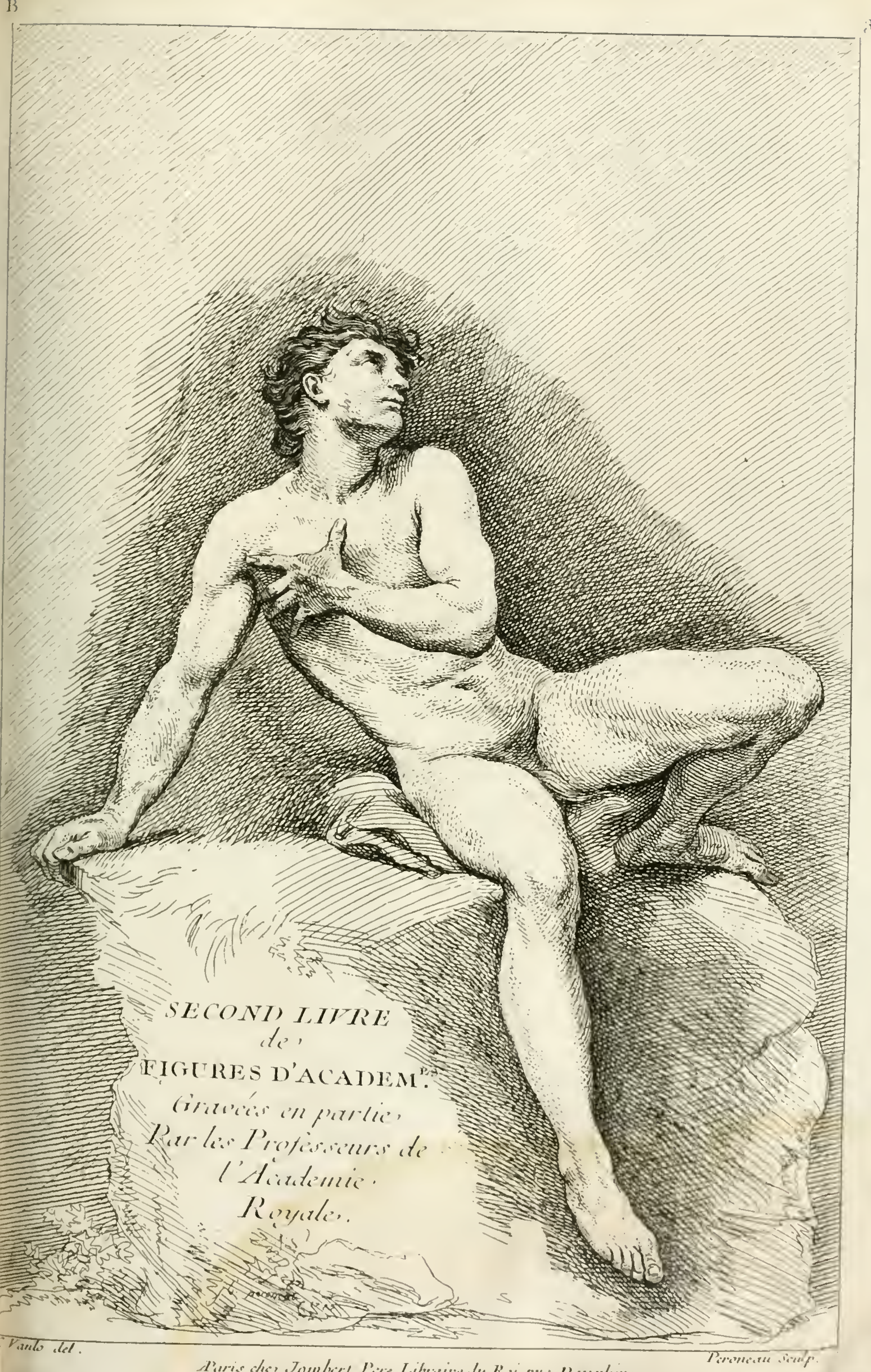
A



Collin de Vermont del. et Sculp. Huquier ex. C.P.R.

36

B



Vanlo del. | Peroneau Sculp.

A Paris chez Jombert Pere, Libraire du Roi rue Dauphine.



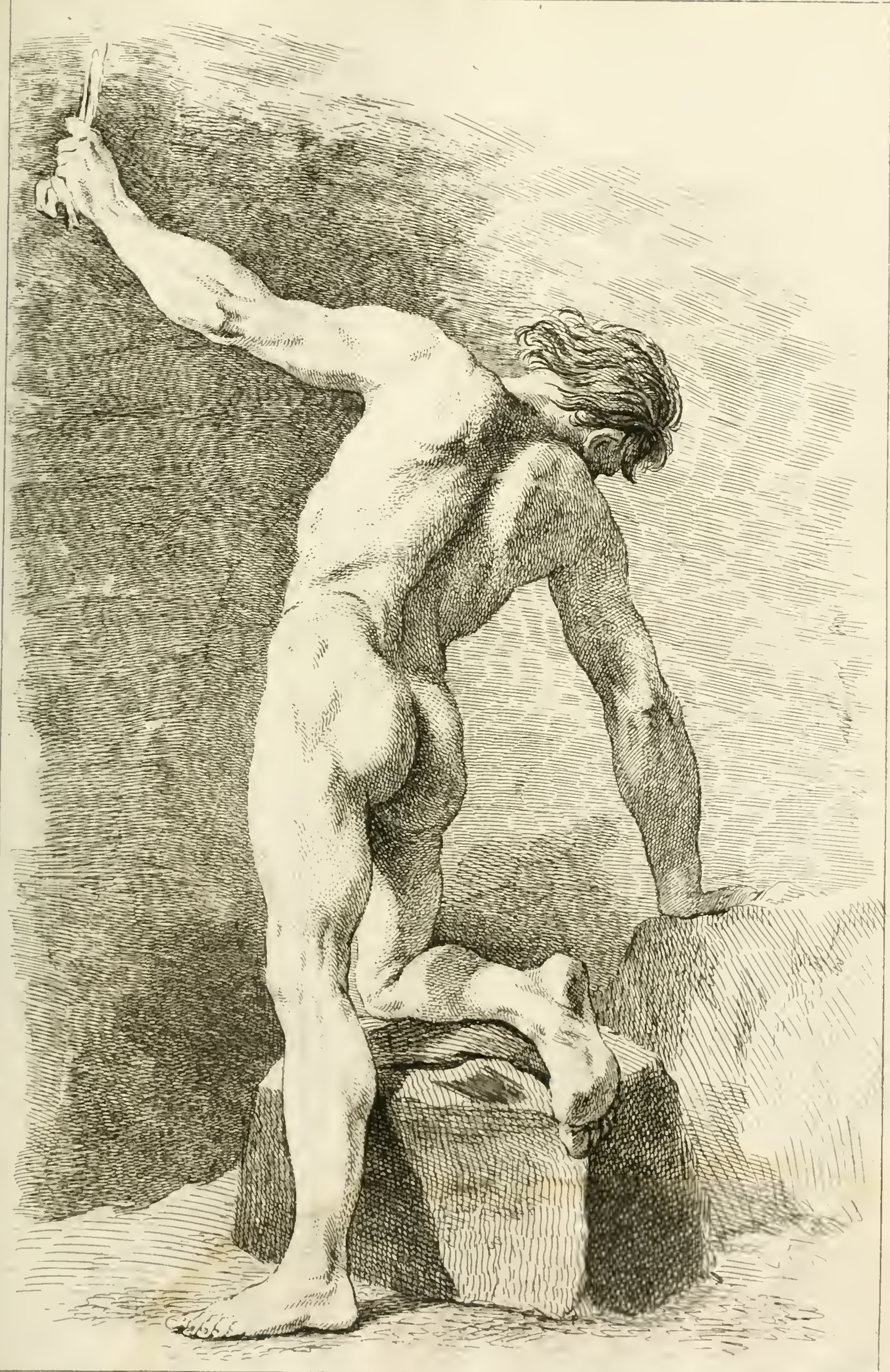
Collin de Vermont del. et Sculp. *Huquier ex. C.P.R.*



C. Natoire del. *Huquier ex. C.P.R.* *J. Perronneau Sculp.*



C.Vanloo del. Huquier ex. C.P.R. Aveline jun Sculp.



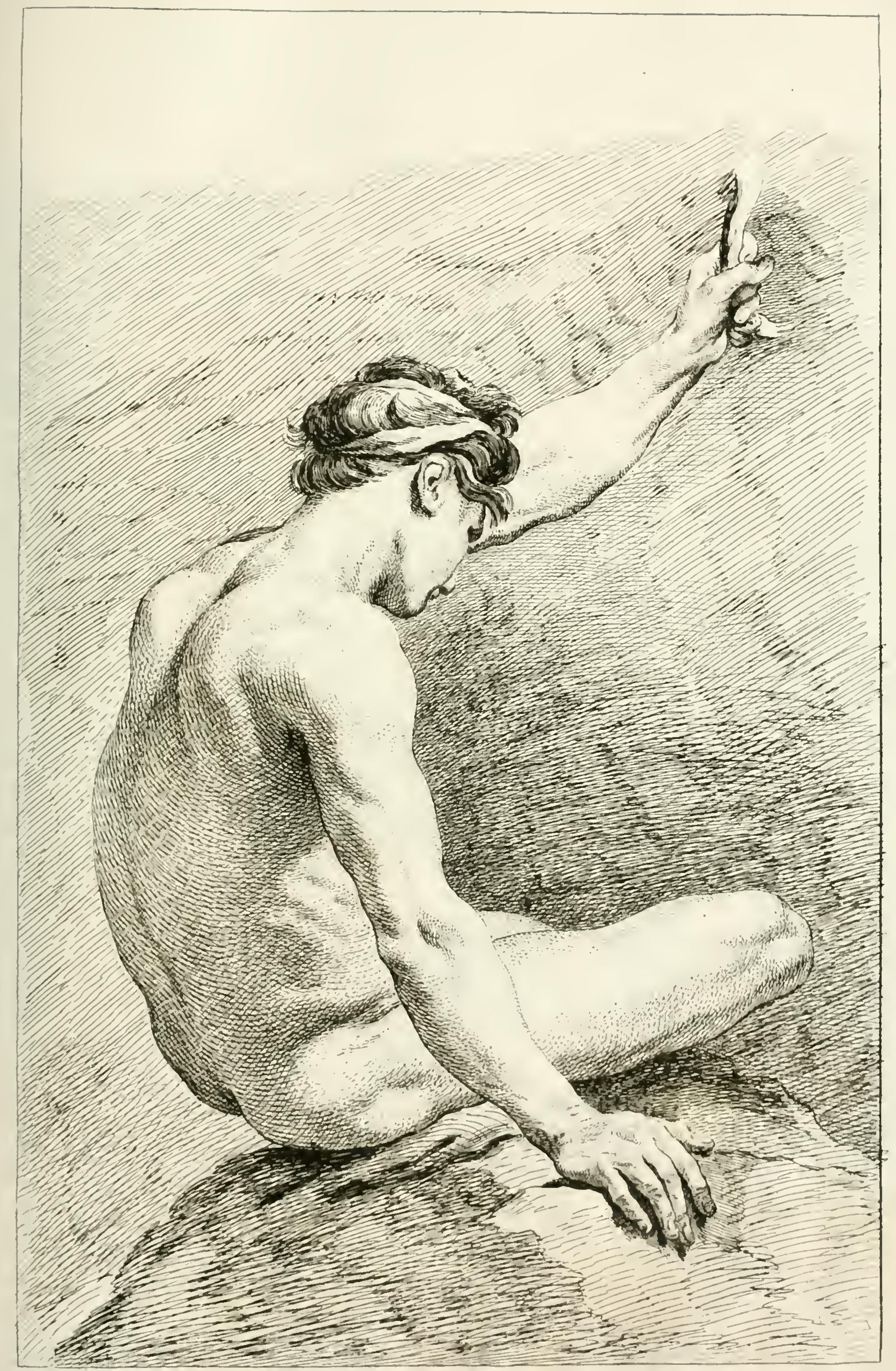
E. d. Bouchardon del.　　　　Soubeiran Sculp.

Avec privilége du Roi.



C Natoire del.

Huquier Sculp. et excudit



Et. Bouchardon in. Huquier ex. C.P.R. Aveline jun Sculp.



C. Natoire del. et Sculp. aqua forti

Huquier ex. C.P.R.



F. Boucher del. et Sc. *Huquier ex. C P R*

B



C. Vanloo del. Huquier ex. CPR. J. Perronneau Sculp.

46

Tremolieres del. et Sculp.

Avec privilége du Roi.

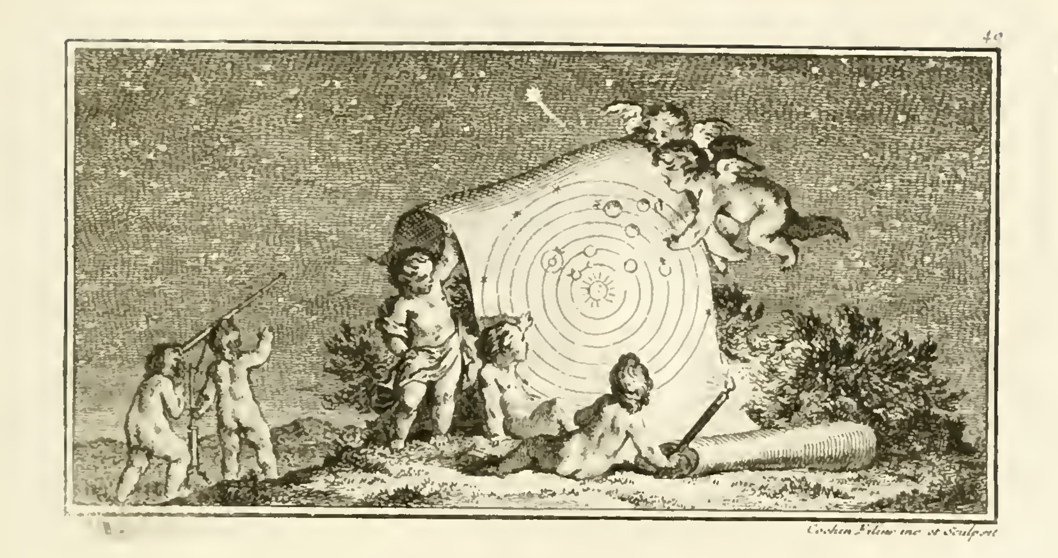
Huquier ex.

B



Collin de Vermont del. et Sculp.

Huquier ex. C.P.R.



Cochin Filius inv. et Sculpsit



Cochin filius inv. et Sculp.



50



Cochin filius inv. et Sculp.

50



Cochin filius inv. et Sculp.

50



A. Schoonebeek fe.





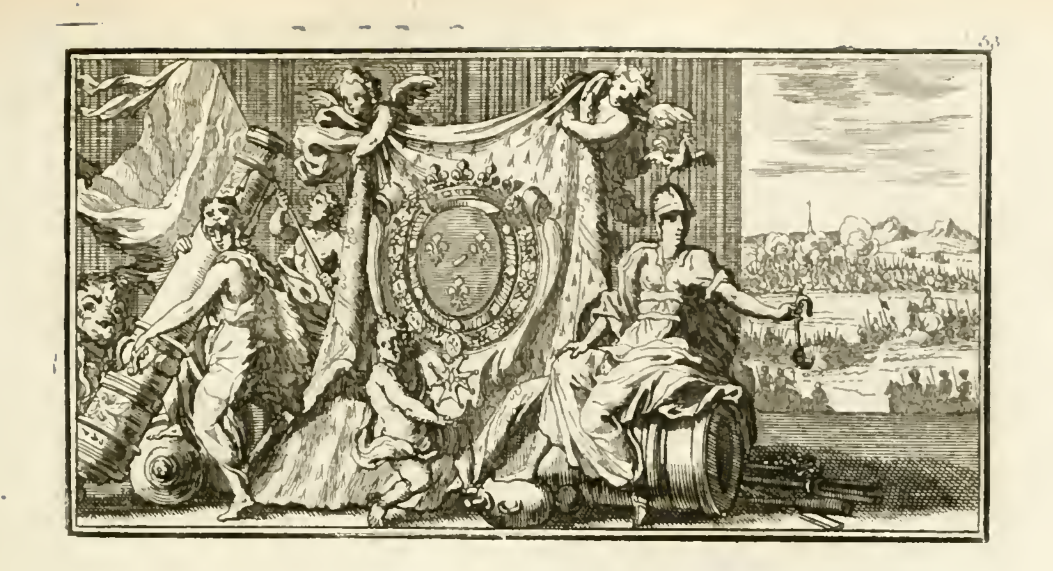




52



53

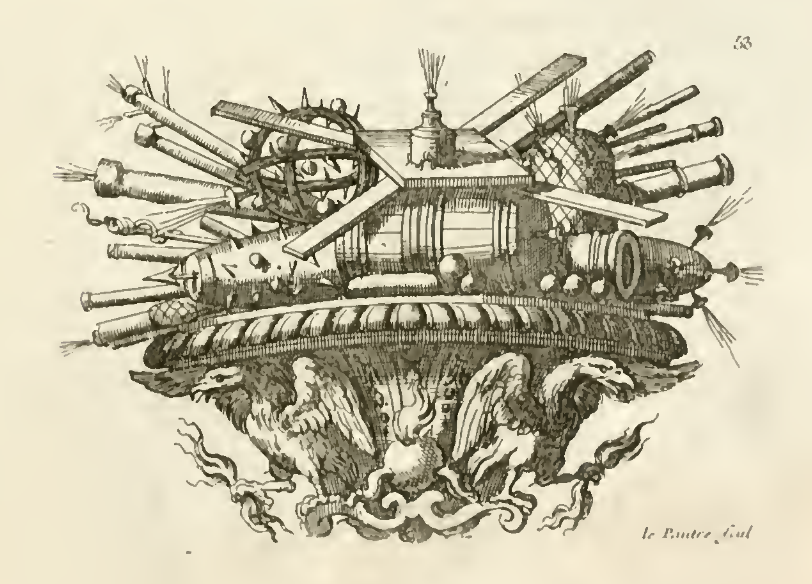


53



Guerard inv. P le Pautre sculp

53



le Pautre sculp

54

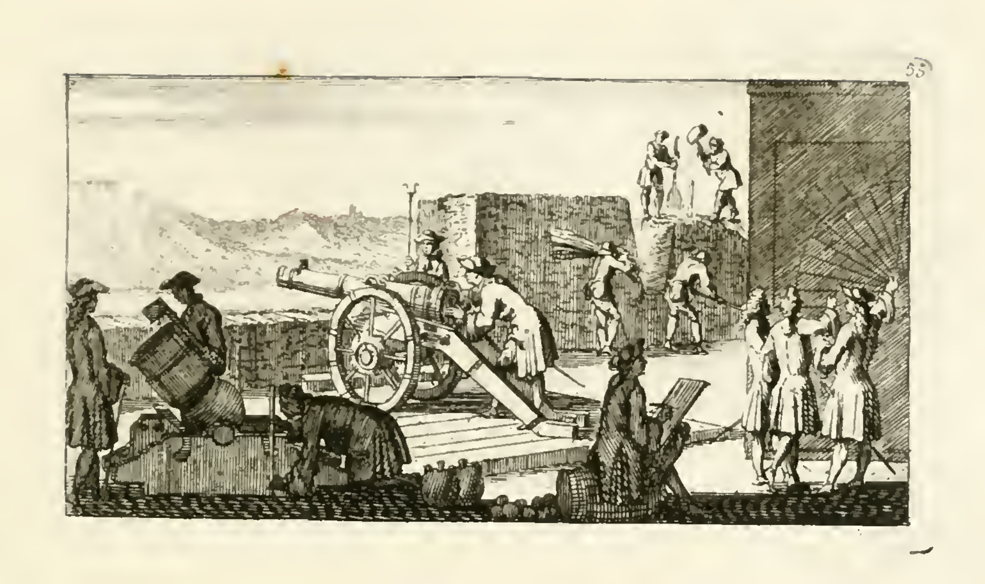


Guerard inv — le Pautre fecit

54



Guerard in. et fecit

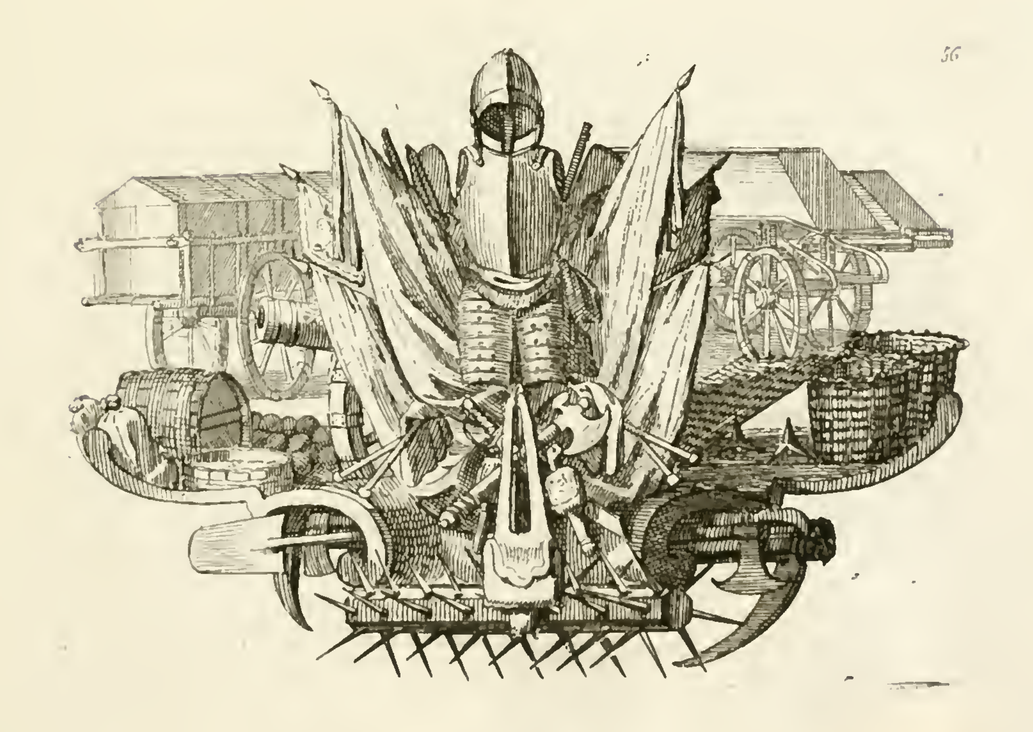

55

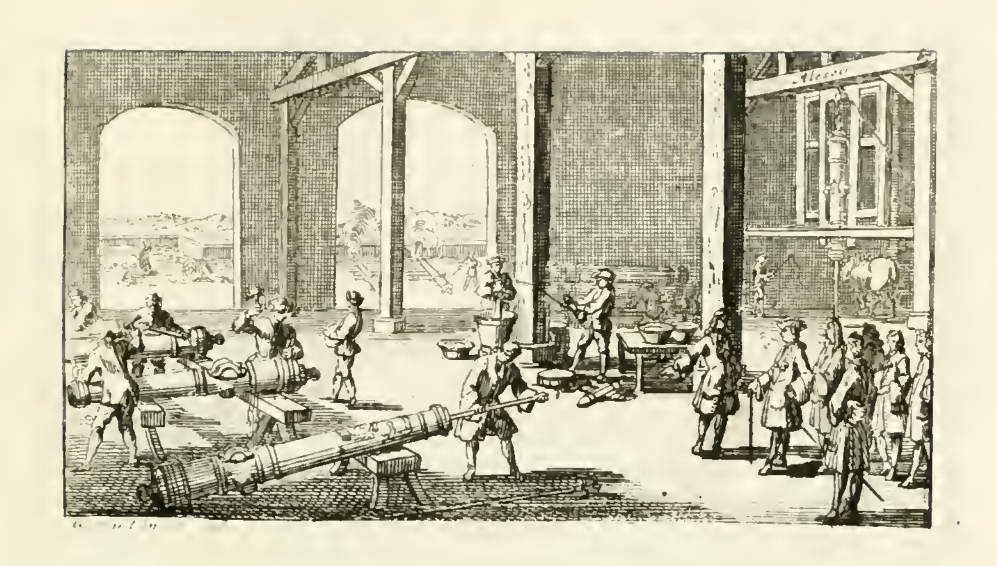

55

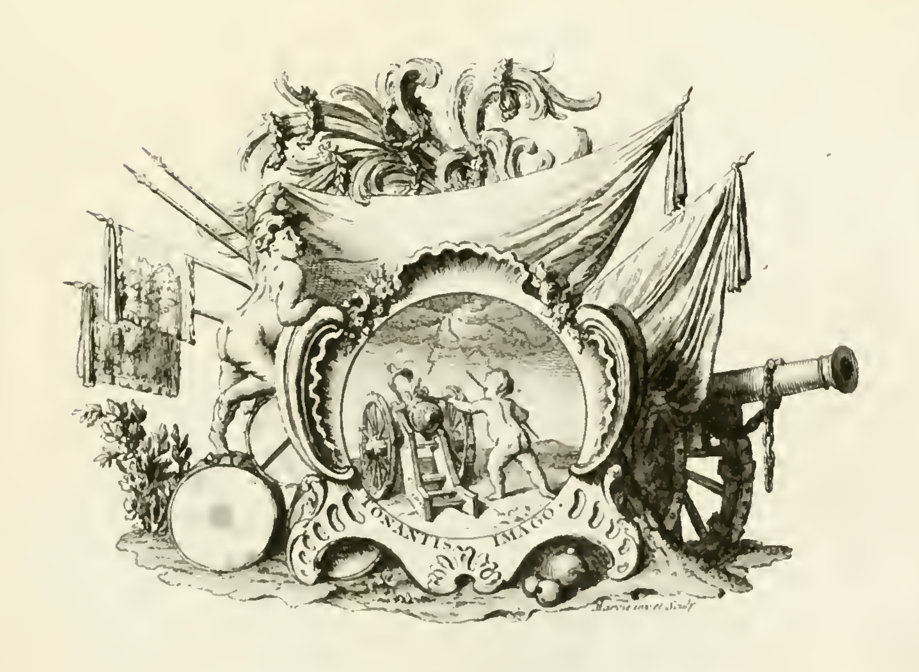
50

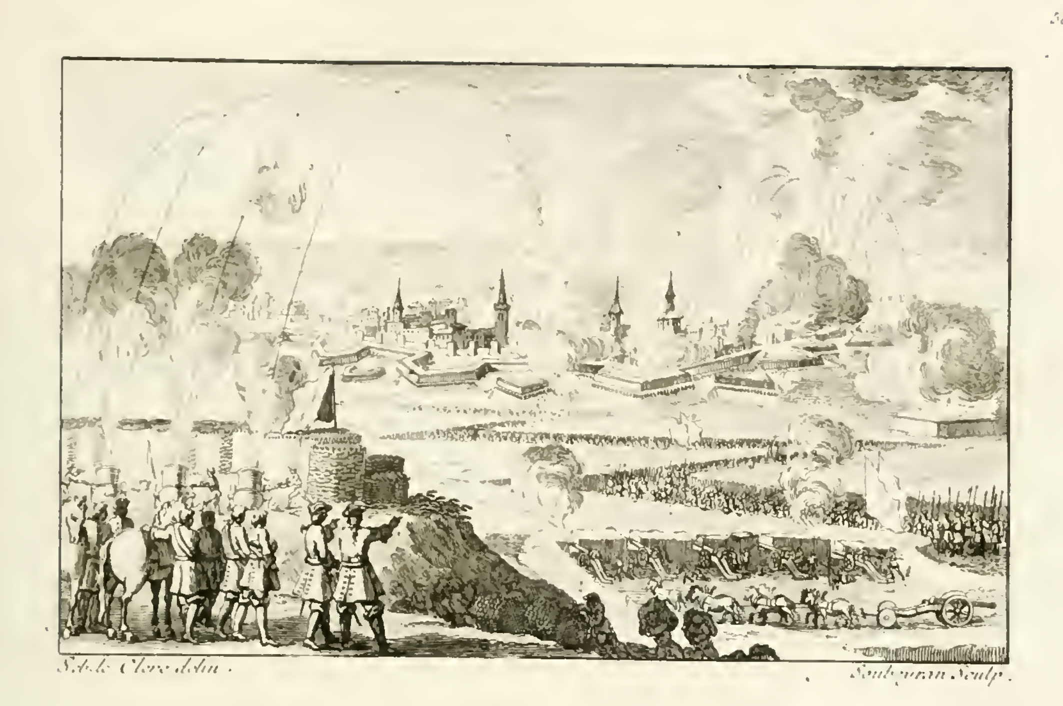


56






TONANTIS IMAGO



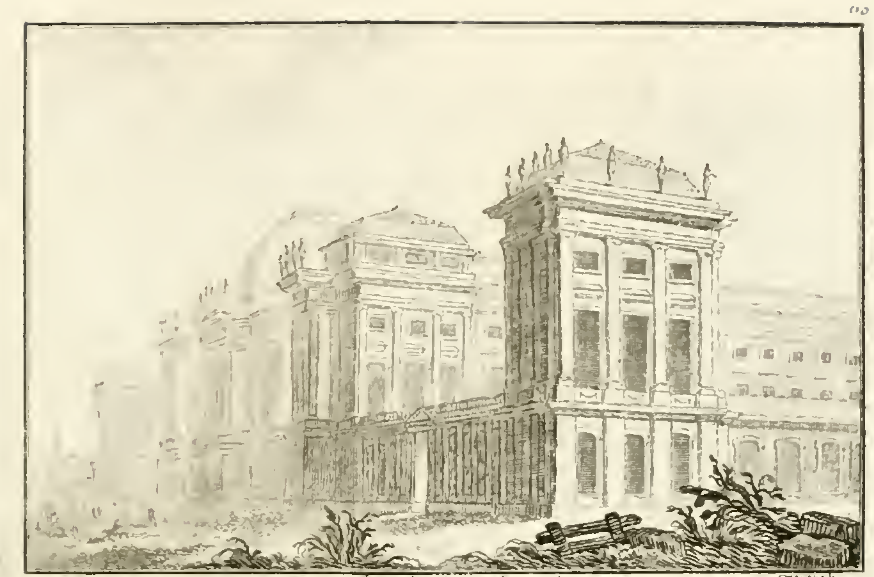
S. le Clerc delin. *Soubeyran Sculp.*



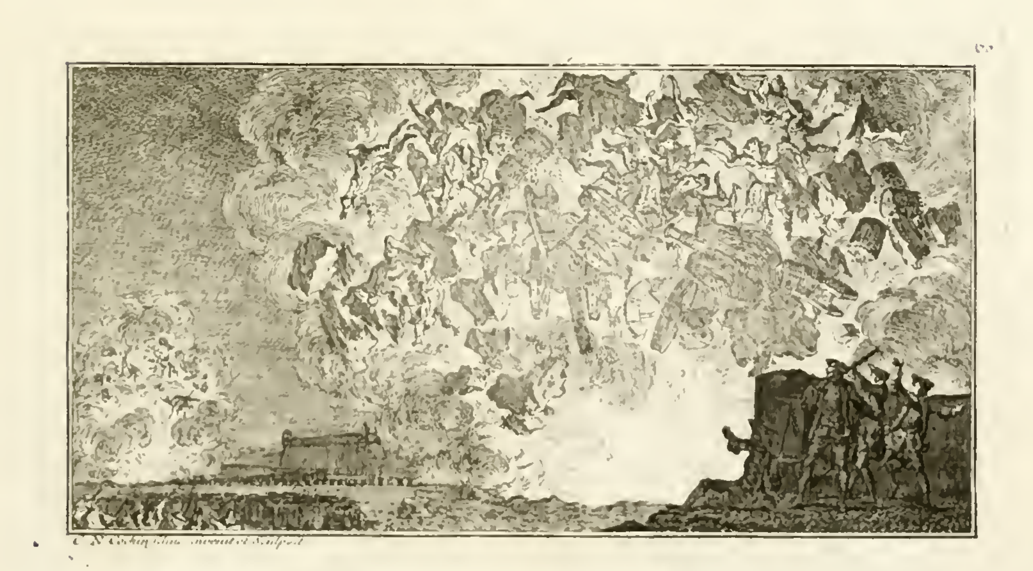


marvie f

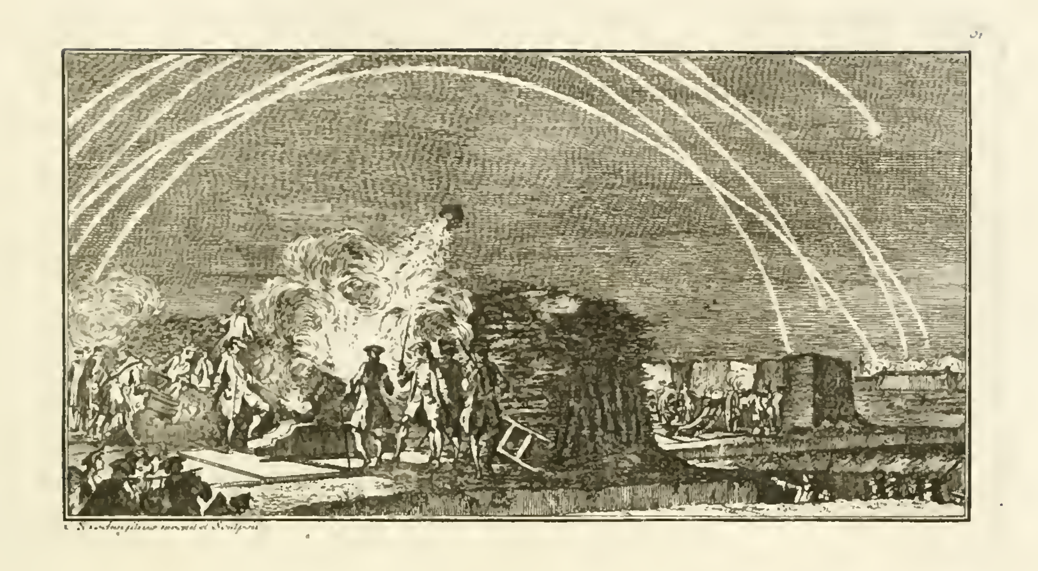




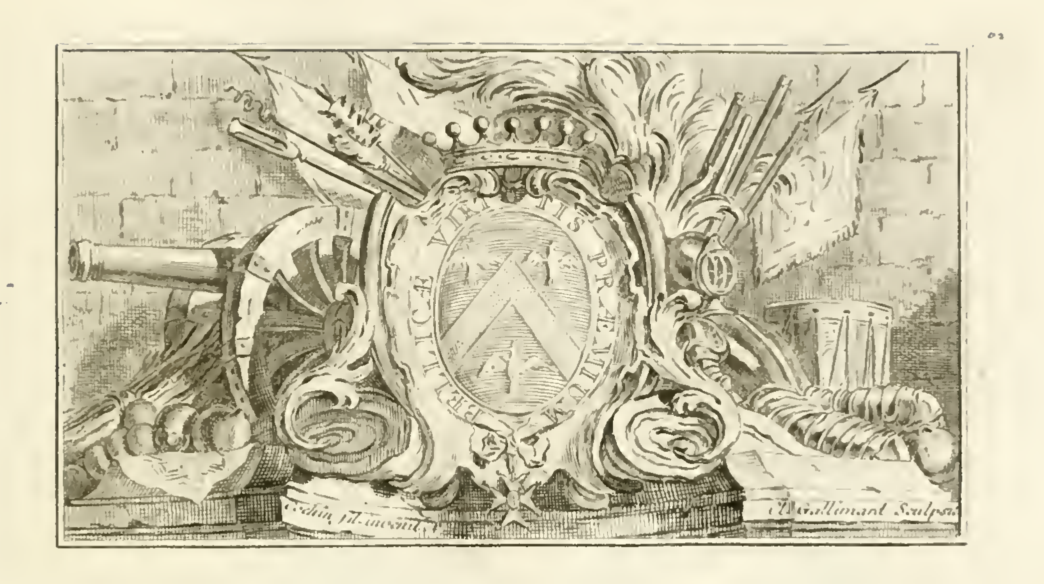
Vüe de l'Ecole Royale militaire



C. N. Cochin filius invenit et Sculpsit







62



Irruit et qua tela videt densissima tendit
Virg. Æn. l. 9.


63
ANIBAL CARACCI
INVENTE


63



B. L. Prevost del. et Sculp



BARTHOLOMEUS BREENBERG
RURALIUM PICTOR





C. N. Cochin filius del.
B. L. Prevost sculp.


B. L. Prevost sculp.

68





BARTOLOME BREEMBERG.

Peintre né à Utrecht en 1620. mort en 1660.

a Paris chez Huquier, rue des Mathurins



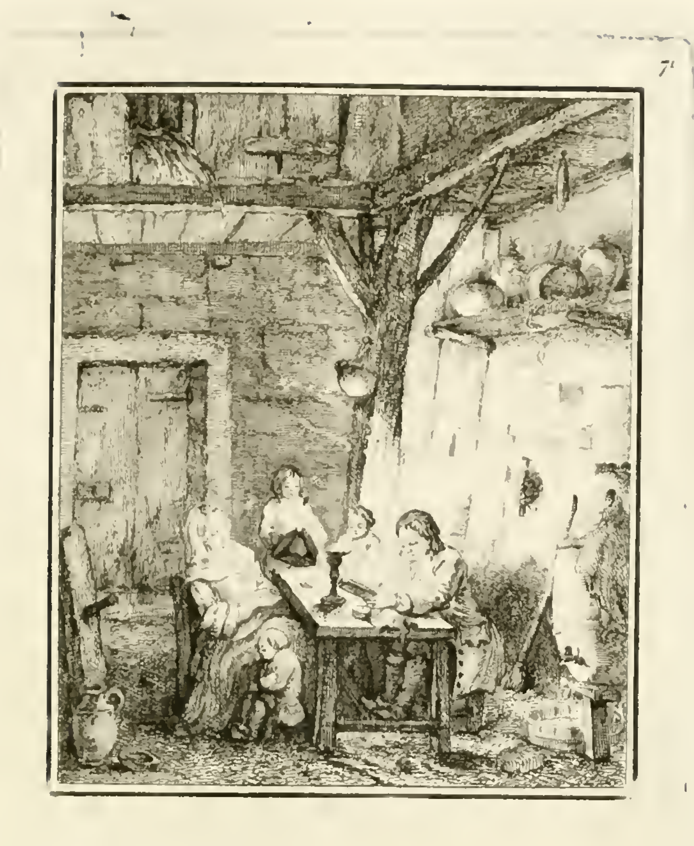
C.l Duflos Sculp.

Soubeyran Sculp.

DAT RATIO MERSUM LATEBRIS EDUCERE VERUM

Claudian Carm. VIII.

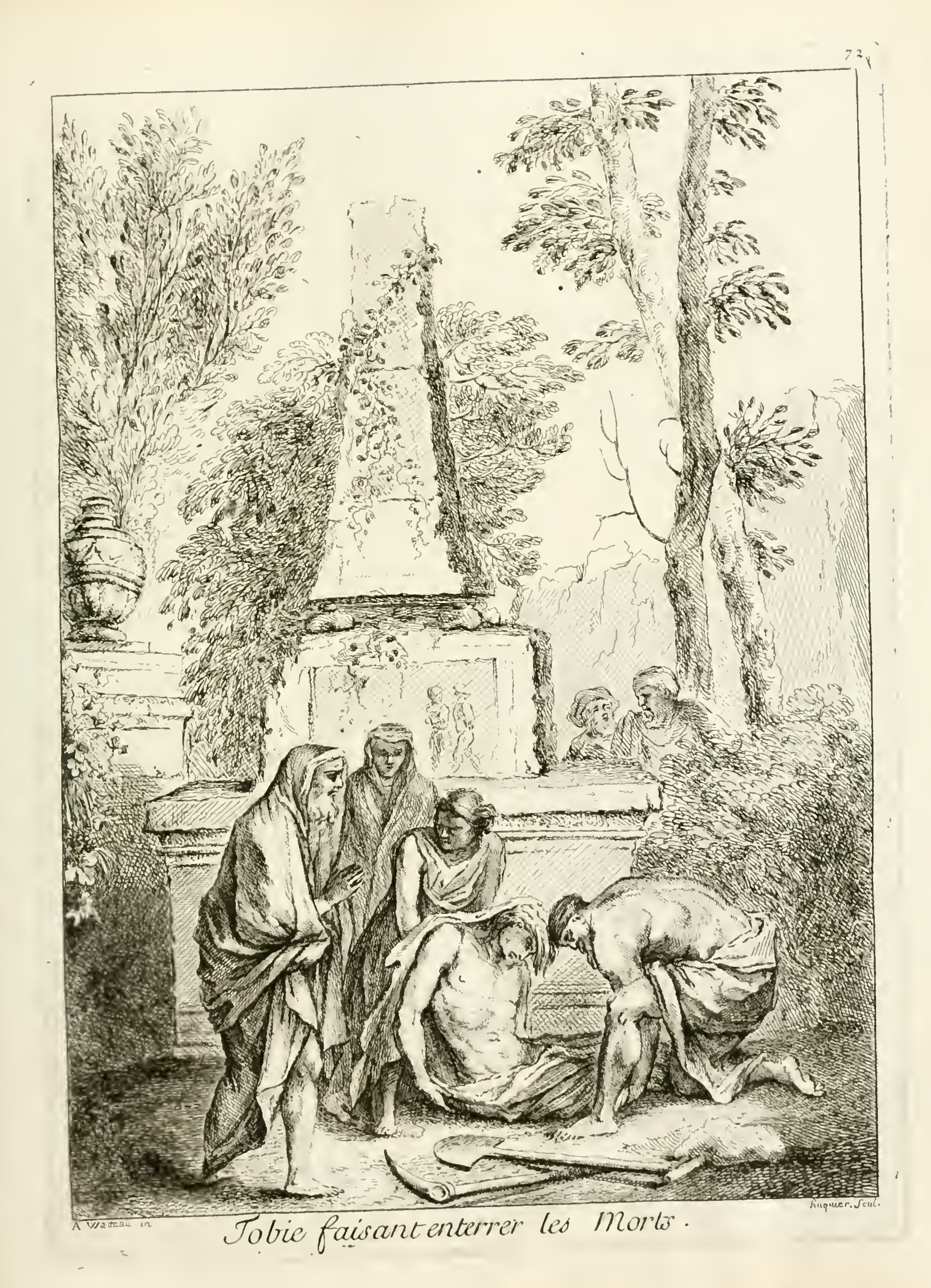






BACHUS ET ERIGONE

Gravé d'apres le dessein de S. le Clerc par P. Aveline.



A Watteau in. — Huquier. Sculp.

Tobie faisant enterrer les Morts.




74
ANNIBALE CARRACCI


74

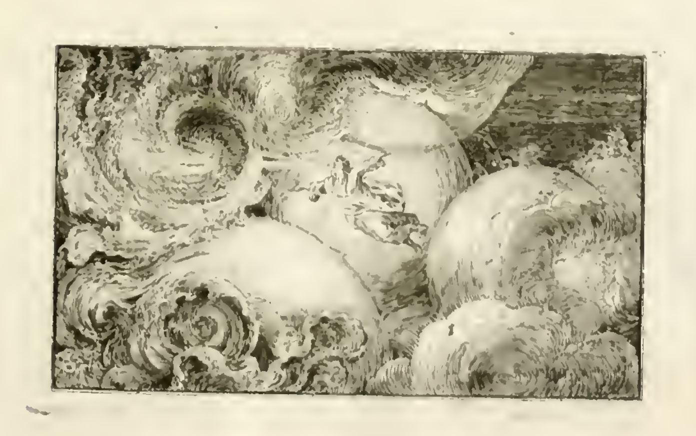

SALVATOR ROSA

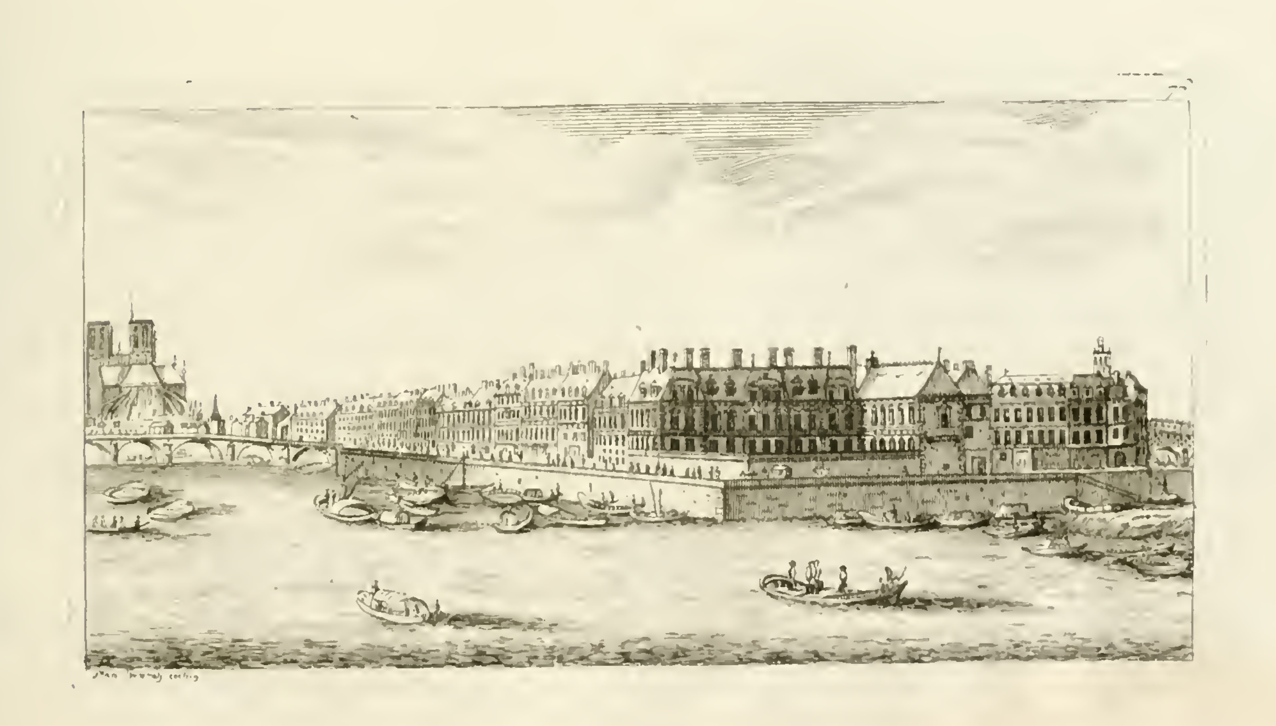

74



I. M. Weis Argent. sc. 1737









...n d. delin. — Harvye Sculp.

Vue du Château de Versailles

...lle delin et Sculp.

Vue du Château de Versailles du côté de l'entrée

78



Chedel inv. et sculp.









8.







Vüe de Boserez


82





85

REGIUNCULÆ AMOENISSIMÆ

Eleganter delineatæ a Johanne van Goyen et æri incisæ per Johannem de Visscher. 1

N. Visscher excudit.



SUITE DE PAYSAGES INVENTÉE ET GRAVÉE PAR R.A. VIEILH.

I: van Goyen inventor. *I: de Visscher fecit.* 3



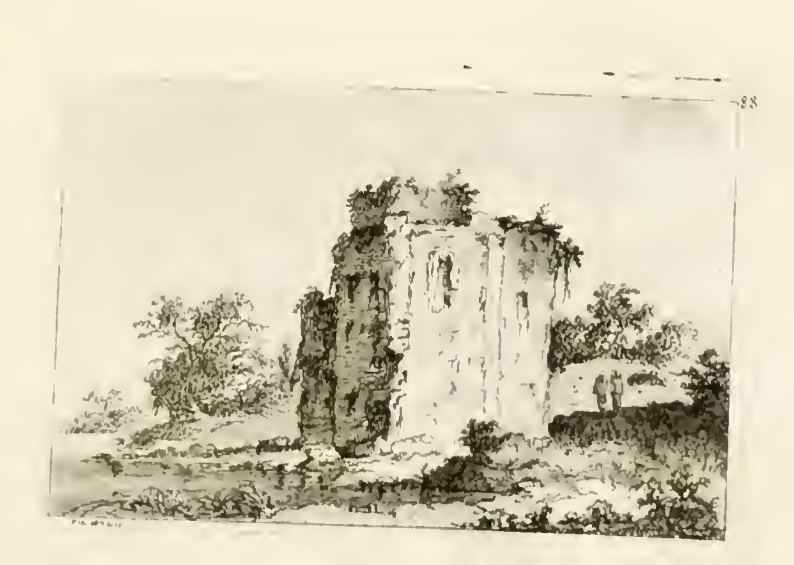
86

I: van Goyen inventor. *I: de Visscher fecit.* 



I: van Goyen inventor. *I: de Vissscher fecit.*





89

I: van Goyen inventor. *I: de Visscher fecit.* 5



89



I: van Goyen inventor. *I: de Viſſcher fecit.* 6

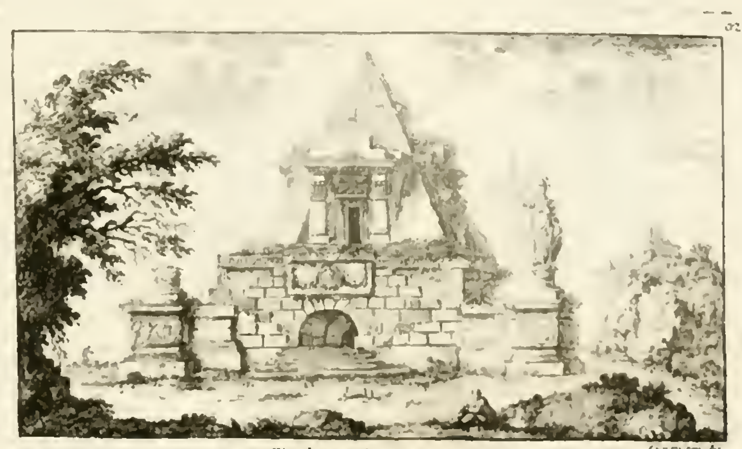


I: van Goyen inventor. *I. de Visscher fecit.* 7



I van Goyen inventor. *I: de Viſſcher fecit.* 8

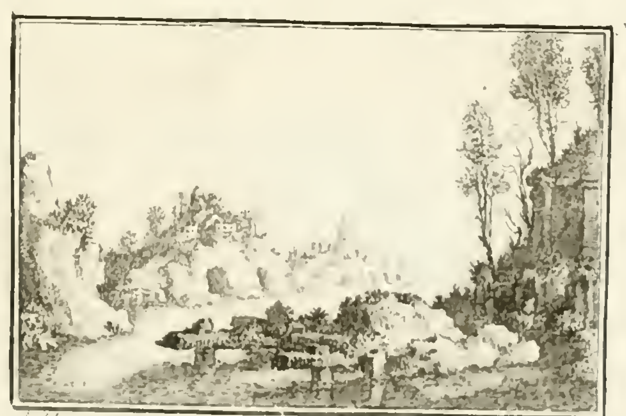




Tombeau Antique.

I: van Goyen inventor. *I: de Visscher fecit.* 9





Chedel inv. et sculp

94

I van Goyen inventor *I: de Visscher fecit* 10



[illegible] inv et Sculp

I van Goyen inventor. *I de Visscher fecit.* 11

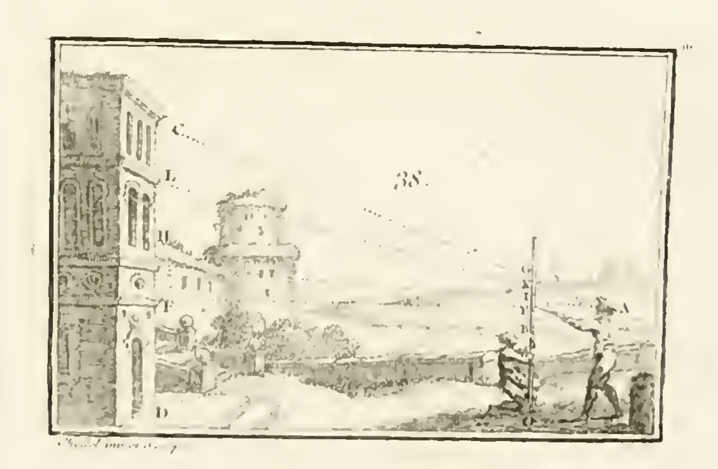




I van Goyen inventor

I de Visscher fecit 12





Volum 2047
2000 £



[RELIURE AUX ARMES.] RUBENS Pierre-Paul. • **Théorie de la figure humaine,** considérée dans ses principes, soit en repos ou en mouvement. Ouvrage traduit du latin de Pierre-Paul-RUBENS, avec XLIV planches gravées par Pierre AVELINE, d'après les dessins de ce célèbre artiste. [Avec] : Suite de la Théorie de la figure humaine. Seconde partie, contenant les **Principes de dessein, appliqués à la pratique.** Où l'on trouve quantité d'exemples de toutes les parties du corps humain, plusieurs figures d'Académies, différens sujets très-variés, propres à former le goût, & divers paysages : le tout d'après les meilleurs Maîtres de l'Ecole Françoise moderne. • *Paris, chez Charles-Antoine Jombert, 1773.* Deux parties en un volume in-4, plein veau de l'époque, dos à cinq nerfs, cloisonné et fleuronné, pièce de titre rouge, trois filets sur les plats, armes dorées au centre, tranches dorées, VIII-55-[1]-28 pages, vignettes gravées aux titres, un portrait-frontispice pour la première partie et un titre-frontispice pour la seconde, 44 + 96 planches gravées. Texte encadré d'un filet typographique double. Ex-libris doré sur cuir en bordure des contreplats : *A monsieur NERVET.* (Reliure restaurée, mouillure marginale en pied de page.)

Seules les planches de la première partie sont gravées d'après les dessins de RUBENS. La seconde partie, compte 96 planches portant plus de 140 sujets, gravés par HUQUIER d'après DANDRÉ-BARDON, BOUCHER, NATOIRE, COLLIN de VERMONT, VANLO, etc. BRUNET IV, 1442. COHEN, 915-916. *First proofs of Universal Catalogue of Books on Art*, II, 1788.

Exemplaire aux armes du Chancelier de MAUPEOU. René-Nicolas-Charles-Augustin de Maupeou (1714-1792), premier président du Parlement en octobre 1763, il fut nommé chancelier et garde des sceaux en septembre 1768, sur la démission de son père. En 1771, il exila le parlement de Paris et le remplaça par un

Picard

LIVRES ANCIENS et MODERNES
82, rue Bonaparte 75006 PARIS
Tel : **01.43.26.96.73** Fax : **01.43.26.42.64**
E-mail : **livres@librairie-picard.com**

www.abebooks.com/home/libpicard
217327__ • ECB • ORTNTT

nouveau, mais ses vélléités de réforme de la justice furent anéanties par la mort de Louis de Louis XV. Louis XVI lui reprit les sceaux en 1774 et rétablit les anciens parlements. Maupeou ne reparut jamais ni à la Cour, ni à Paris. Ce fut le dernier chancelier de France. OHR 2243, variante du fer 2.

Tag	Ind 1	Ind 2	Bibliographic Data
000			00563cam·a22001095i·4500
001			6150497
005			20080929131409.0
008			080929·1773····fr·················fre··
100	1		‡a Rubens, Peter Paul, ‡c Sir, ‡d 1577-1640.
245	1	0	‡a Theorie de la figure humaine : ‡b consideree dans ses principes, soit en repos ou en mouvement / ‡c ouvrage traduit du Latin de Pierre-Paul Rubens, avec XLIV planches gravees par Pierre Aveline, d'apres les desseins de ce celebre artiste.
260			‡a Paris : ‡b Chez Charles-Antoine Jombert, pere ..., ‡c 1773.
700			‡a Aveline, Pierre-Alexandre, ‡d ca. 1710-1760

suppressed from OPAC

Tag	Ind 1	Ind 2	Bibliographic Data
000			00277cx··a22000854··4500
001			8597008
004			6150497
005			20081031143024.0
008			0809290p····8···1001uu···0000000
852	0		‡b yrspback ‡x purchase, Librairie PICARD, 2008 ; paid on Betty Rosenberg fund ; given to Jain Fletcher for cat. (10/31/2008)


A. MONSIEUR . NERVET

